

**Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze**

Ústav filozofie a religionistiky

**Diplomová práce**

Markéta Haiklová

**Poznání u R. M. Rilka**

Knowledge by R. M. Rilke

Děkuji prof. PhDr. Pavlu Koubovi za odborné konzultace a cenné připomínky.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 18. 8. 2014

podpis

## Abstrakt

Tématem této práce je pokus R. M. Rilka o rehabilitaci lidské řeči, jenž se dá zahlédnout ve sbírkách *Elegie z Duina* a *Sonety Orfeovi*. Prostřednictvím implicitní otázky oněch dvou sbírek, zda je smyslový svět produktem našeho uspořádání a jakým způsobem dochází k setkávání vnitřní zkušenosti s vnějším poznáním, neboli vztah poznávajícího k poznávanému, se zaostří pohled na vztah poznání a jazyka.

Zvolený autor pro téma této práce, R. M. Rilke, by mohl poskytnout nový úhel pohledu na problematiku teorií poznání, a sice na problém jistoty poznání, jež je trvalé a na problém hodnoty zkušenosti, jež je pomíjivá. Jeho náhled na problém poznání se zaměřuje především na jazyk, který zkoumá ze svého hlediska básníka, jenž se nedomnívá, že by verše měly být pocity, nýbrž že verše jsou zkušenostmi.

Vztahem poznání, zkušenosti a jazyka se básník zabýval již ve svých raných básních, tzv. Dinggedichte, a to co do míry jejich ztvárnění. Ve svých pozdních a nejznámějších dvou sbírkách, v *Sonetech Orfeovi* a především v *Elegiích z Duina*, se pokusil představit svět umělce, který by mohl zaujmout k jazyku nový postoj. Při hledání tohoto nového postoje se R. M. Rilke snaží vypořádat s dvojakostí řeči, a sice s řečí autentickou (metaforickou), ve které dochází k dění, a řečí sekundární (běžnou, empirickou), v níž, ač je stejně obsažná na slova, se vlastně už/ještě nic nevyslovuje. Onen nový postoj umělce by se měl odrážet v tom, že řeč sekundární přemění v řeč autentickou, a to tak, aby se věc, kterou umělec ztvárňuje svým nástrojem (v případě básníka právě jazykem), stala trvalou, schopnou věčnosti. Věc takto uchopená jazykem by pak měla prostředkovat mezi pomíjivou zkušeností a trvalým poznáním.

## Abstract

The thesis presents R. M. Rilke's attempt to rehabilitate human speech, which can be found in *Duino Elegies* and *Sonnets to Orpheus*. Starting with implicit questions, such as whether our sensual world is a product of our arrangement, or in what way the inner experience corresponds to external knowledge (i. e. he deals with the relation of the experiencing person and the experienced object), he eventually focuses on the relation between knowledge and language.

The examined author could provide a new point of view on the theory of

knowledge, namely on the certainty of knowledge, which is permanent, contrasted to the value of experience, which is ephemeral. His view on the problem of knowledge is based on the analysis of language, which he examines from the perspective of a poet who does not, nevertheless, consider verses for emotions but for experience.

The poet analysed the relation between knowledge, experience and language already in his early poems, the so called Dinggedichte in a relationship their realization. In his late and the most famous two anthologies (*Duino Elegies* and *Sonnets to Orpheus*), Rilke tries to introduce the world of an artist who could adopt a new attitude to language. When seeking this new perspective, R. M. Rilke makes effort to deal with the duplicity of speech – authentic speech, in which action occurs, and secondary speech (casual, empirical), in which nothing has been or will be actually expressed, although the vocabulary is equally rich. The new attitude of the artist should be reflected in the fact that the secondary speech is transformed in the authentic speech, so that the thing which the artist depicts (in the case of a poet by language) becomes permanent and capable of being eternal. The thing thus treated should mediate between the ephemeral experience and the permanent knowledge.

**Klíčová slova:**

poznání, zkušenost, jazyk, umělecká tvorba, vnímání

**Keywords:**

knowledge, experience, language, artistic formation, perception

## Obsah

### Úvod

#### 1. Interpretační východisko

##### 1.1 Báseň coby výraz citu

##### 1.2 Báseň coby subjektivní útvar

#### 2. Řeč básnická

##### 2.1 Symbolismus versus formalismus

##### 2.2 Vlastnosti básnické řeči

#### 3. Básníková doba

#### 4. Úkol básníka

##### 4.1 Nové básně

##### 4.2 Sonety Orfeovi

##### 4.3 Elegie z Duina

##### 4.3.1 Špatné vědomí

##### 4.3.2 Viditelné a neviditelné

##### 4.3.3 Znělý prostor

### Závěr

### Seznam odborné literatury

## Úvod

Úvodní kapitola se bude zabývat literárním útvarem, k němuž se váže téma této práce, tj. básní. V kapitole budou představeny dvě definice lyrického útvaru, vůči nimž se v rámci naší interpretace vymezujeme.

V navazující kapitole se pak přímo přechází ke zkoumání materiálu, z něhož se báseň skládá, a sice k jazyku. Přes literární teorii – formalismus – bude vedeno rozlišení jazyka na řeč praktickou a na řeč básnickou, které umožňuje zkoumat specifické vlastnosti, jež se pojí s jazykem básně.

Ve třetí kapitole této práce se ono rozlišení na řeč praktickou a na řeč básnickou bude tematizovat v kontextu otázek, jimiž se zabírali literáti na přelomu 19. a 20. století.

Navazující čtvrtá a závěrečná kapitola této práce pak bude chtít ukázat, jakým způsobem se postavil k otázkám, které se pojí s uměleckou tvorbou a jejím materiálem (konkrétně v tomto případě s jazykem), Rainer Maria Rilke, a jaké závěry by z jeho postoje a tvorby mohly vyvstávat pro filosofické otázky ptající se po vztahu zkušenosti a poznání, které se objevují na pozadí zkoumání uměleckého vnímání a tvorby.

## 1. Interpretační východisko

Interpretace básnického díla má několik svérázných rysů, se kterými se musí každý interpret vypořádávat a učinit kvůli nim nemálo zásadních rozhodnutí. Zásadních v tom smyslu, že se jimi do jisté míry vytyčuje hranice interpretace, ve které se bude pohybovat. Zmíníme proto jen ty problémy, na které jsme během úvah, vedených se záměrem spojení interpretace básnického díla s filosofickým výkladem, opakovaně naráželi a které do určité míry vedly ke konfrontaci několika literárních teorií a jež v posledku vedly k rozhodnutí provázat naši interpretaci s formalismem.

### 1.1 Báseň coby výraz citu

Ve svých *Estetických studiích z moderní české lyriky* uvádí Mukařovský na otázku, co je to lyrika, že nejčastěji bývá definována jako výraz citu, a to výraz bezprostřední, elementární.

<sup>1</sup> Tuto definici podkládá odkazy na Wilhelma Diltheye, Rudolfa Lehmana či Emila Geigera. Především Lehmannovo vyjádření: „Lyrik potřebuje jen naslouchat svému vlastnímu nitru a vyslovit, co se mu zde ohlásilo: *přímé* přesazení citového zážitku do slov je jeho jediným, přece však podstatným zájmem.“<sup>2</sup> je výstižnou ilustrací definice lyriky coby výrazu citu. Tuto definici však Mukařovský problematizuje a ptá se, zda by takto definovaná lyrika obstála ve srovnání s jinými výrazy citu, jakými jsou například gesto, výkřik apod. V tomto srovnání lyrika takto definovaná neobstojí, neboť složitá konstrukce básně je bezprostřednosti na závadu.<sup>3</sup> Tímto Mukařovský poukázal na chybné pojetí básně coby vhodně zvoleného média pro bezprostřední vyjádření básníkovy citu. Zamítnutí oné definice navíc rozšiřuje o dovětek, že vznik lyrických básní nespádá vždy do onoho nejintenzivnějšího citového vzrušení básníka, neboť někdy se báseň napíše, až když citové vzrušení pomine. Mukařovský toto tvrzení sice nedokládá žádnými příklady, nám však stačí vzpomenout, že Rilkovy *Elegie z Duina*, čítající deset Elegií, vznikaly v rozpětí deseti let, přičemž některé *Elegie* byly napsány za jeden den, na jiných Rilke pracoval a

<sup>1</sup> In: Mukařovský, Jan. *Estetické přednášky I: estetické studie z moderní české lyriky, sociologie básnictví*. Vyd. 1. Praha: Ústav pro českou literaturu, 2010, str. 11.

<sup>2</sup> Lehmann, Rudolf. *Deutsche Poetik*, 1908, in: Mukařovský, Jan. *Estetické přednášky I: estetické studie z moderní české lyriky, sociologie básnictví*. Vyd. 1. Praha: Ústav pro českou literaturu, 2010, str. 11, pozn. 2.

<sup>3</sup> Viz Mukařovský, Jan. *Estetické přednášky I: estetické studie z moderní české lyriky, sociologie básnictví*. Vyd. 1. Praha: Ústav pro českou literaturu, 2010, str. 12.



proměňoval jejich znění i několik let.

Mukařovský svým tázáním dospěl k závěru, že lyriku není možno definovat jakožto výraz citu, neboť pokud by básnickovým záměrem bylo bezprostředně vyjádřit své citové podnícení, zvolil by proto jiný, adekvátnější prostředek (např. výše zmíněné gesto či výkřik), nehledě na to, že již ono „*přímé*“ přesazení citového zážitku do slov“ není možné vždy brát jako platnou normu pro básnickovu tvorbu.

Než však zavrhneme definici lyriky jakožto citového výrazu, je ještě potřeba prozkoumat jednu rovinu. Doposud jsme se společně s Mukařovským zabývali vztahem básníka k dílu, je však ještě potřeba vypořádat se s druhým směrem, a sice v poměru díla ke čtenáři. I tímto vztahem se Mukařovský zabývá, konkrétně v druhé kapitole *Estetických studií z moderní české lyriky*.<sup>4</sup>

Definice lyriky jakožto citového výrazu v poměru díla ke čtenáři se zakládá v možném chápání básně coby prostředku, který má čtenáři jakýsi cit, „náladu“ sugerovat. Oproti prvnímu poměru, který byl zkoumán, sice poměr básníka k jeho dílu, má tento druhý zdánlivě lepší předpoklady pro přijetí. To, co mohlo být v prvním poměru kritizováno jakožto přehlížené či brané na lehkou váhu, sice estetická struktura básnického díla, zde může být využito jako opora pro dané tvrzení. Konkrétně, že básnická lexika, syntax, metrika a stejně tak syžetová výstavba byla použita pouze z jediného důvodu, aby dosáhla citové sugesci. Proti této formulaci definice lyriky se Mukařovský vyhrazuje, neboť dle něj by takováto formulace pomíjela to hlavní, a sice estetickou působivost díla. Mukařovský připouští, že je možné užít lyrických básní k citové sugesci, avšak to, že je to možné, ještě neznamená, že je to jejich hlavní účel. Básnický jazyk sice má mnohé shodné vlastnosti s emocionálním jazykem, je však mezi nimi základní rozdíl ve funkci a zaměření, neboť „emocionální jazyk slouží vyjadřování citů, básnický vzbuzování estetického prožívání“.<sup>5</sup> Účelem básně tedy není vyjádření či sugerování citu, nýbrž podle Mukařovského hlavním a zamýšleným účelem uměleckého díla je vzbuzení estetického prožívání.<sup>6</sup>

<sup>4</sup> In: Mukařovský, Jan. *Estetické přednášky I: estetické studie z moderní české lyriky, sociologie básnictví*. Vyd. 1. Praha: Ústav pro českou literaturu, 2010, str. 15.

<sup>5</sup> Tamtéž, str. 16.

<sup>6</sup> Viz tamtéž, str. 15.

## 1.2 Báseň coby subjektivní útvar

V předchozí podkapitole jsme vyloučili definici lyriky coby výrazu citu, tím se však zdaleka nevyčerpává četnost dalších možných definic. Přestože naše práce nemá ambice literárněvědné studie, která by si brala za úkol dobrat se jedné konkrétní definice lyriky, kterou by chtěla zastávat a hájit, je pro nás potřebné zmínit se alespoň ještě o jedné neztřídkované definici, neboť jsme na ni během úvah o práci s básnickým textem opakovaně naráželi. Jedná se o definici lyriky jakožto útvaru subjektivního. Také touto definicí se Mukařovský zabývá, a to konkrétně ve čtvrté kapitole *Estetických studií z moderní české lyriky*.<sup>7</sup> Jedním z aspektů této definice je, že by báseň měla podávat subjektivní básníkův zážitek. Kritika vůči takovému chápání básně v podstatě stojí na stejném základě jako kritika básně coby vyjádření básníkovy citu, a sice že mezi zážitkem a básní není nijakého nutného příčinného vztahu. Jak Mukařovský podotýká,<sup>8</sup> této námitky si byli někteří teoretikové, kteří zastávali tuto definici, vědomi. Definici proto zkonkretizovali upravením obsahu pojmu zážitek, a to tak, že: „lyrika není ovšem obrazem vnějších zážitků, je však obrazem vnitřního ‚prožitku‘ básníkovy, totiž vnitřního stavu, který byl zážitkem (vnějším faktem) v básníkově vyvolán.“<sup>9</sup> Takto upravené definici, jak by se zprvu mohlo zdát, nelze nic vytknout, neboť ono individuální spojení mezi básníkem a jeho dílem je zjevné. Avšak dopřeje-li si čtenář básně trochu odstupů od jejího autora (a netřeba snad zdůrazňovat, že v tomto odstupě od básníka čtenáři k básním povětšinou přistupují) a zahledí-li se například na materii básně, konkrétně na její jazyk, uvidí, že tato materie je formována v jisté tradici, že je součástí jisté literatury a členem její vývojové řady.<sup>10</sup>

Vycházejí z mementa na Wimsatta a Beardsleyho, které vzpomíná Jakobson ve své *Lingvistické poetice*: „... sama báseň, ak je to báseň, musí byť svojho druhu trvácný objekt.“<sup>11</sup>, pokud má být báseň považována za trvalý objekt, je potřebné ji vykládat nikoli skrze biografické a subjektivizující údaje, které nám jsou přístupné o autorovi básně nebo o kterých jsme měli „pocit“, že jsme je v básni zahlédli. Pokud by měla být báseň přístupná až skrze ono psychologizování a historizování biografických údajů básníka, nebylo by pak nutné (a tato nutnost básníkům zřejmá), aby ke svým básním/básnickým sbírkám vydávali jakési biografické suplementum, aby takto byla zajištěna trvalá hodnota jejich díla?

<sup>7</sup> Viz tamtéž, str. 18.

<sup>8</sup> Viz tamtéž, str. 19.

<sup>9</sup> Tamtéž, str. 19.

<sup>10</sup> Tamtéž, str. 19.

<sup>11</sup> Jakobson, Roman. *Lingvistická poetika: (výber z diela)*. 1. vyd. Bratislava: Tatran, 1991, str. 56.

Jedním ilustrativním dokladem toho, jak může čtení básně coby subjektivního útvaru, vyjadřujícího ať už vnitřní prožitek, či vnější zážitek, být zavádějící a v jistém smyslu narušující trvalou hodnotu díla, je Goethova báseň *Ženich*, o níž, jak zmiňuje Staiger: „se například dlouho soudilo, že vznikla v roce 1828, a musí se proto vztahovat buďto k nedlouho předtím zesnulé paní von Stein nebo k Lili Schönmannové, kterou si básník mohl evokovat při práci na čtvrtém dílu *Básně a pravdy*. Liselotte Blumenthalová nyní filologickými metodami prokázala, že sloky vznikly již v roce 1824, a spadají tedy do okruhu mariánskolázeňské lyriky. Tím se ocitají ve zcela jiném světle. K takovým posunům dochází vždy, když se biografické pozadí neočekávaným způsobem vyjasní.“<sup>12</sup>

Jiný z aspektů této definice se prezentuje tak, že: „lyrická báseň je přímým odrazem osobnosti tvůrcovy“.<sup>13</sup> Přes četnost podob lyrického „já“, které se v básních objevuje, je potřeba opět odkázat na argument zmíněný již výše, který Mukařovský formuluje takto: „Shoda mezi básní a myšlenkami, city atd. básníkovými je sice možná, ale a priori ji předpokládat nelze, a to proto, že vlastnosti díla mohou býti podmíněny i jinak než tvůrcovou osobností. Mohou být podmíněny nutnostmi vývojovými.“<sup>14</sup> Mimo to je nutno si také uvědomit, že ono básnické „já“ nestojí vně básně, nýbrž uvnitř díla samého, kde je k tomu využito různých prostředků. Někdy je to dáno pouze jazykovou materií, jindy může být dokonce básnické „já“ zcela vynecháno.<sup>15</sup> I tento problematický aspekt můžeme ilustrovat dokladem, a sice kritikou Sainte-Beuva, kterou předložil Proust v *Esejích: zamyšlení nad Sainte-Beuvem*: „Proč by Stendhala měl někdo lépe posoudit jen proto, že byl jeho přítelem? Já, z něhož vyrůstá dílo, je pro přátele zastřeno druhým já, které může být daleko nižšího řádu než vnější já celé řady jiných lidí. Toho je ostatně nejlepším důkazem, že když Sainte-Beuve, který ostatně Stendhala znal, nashromáždil všechny poznatky, [...] když se zkrátka vyzbrojil vším, co kritik potřebuje, aby mohl přesněji posoudit určitou knihu, vyslovuje o Stendhalovi následující soud: ‚Právě jsem přečetl, nebo se pokusil přečíst, Stendhalovy romány; jsou upřímně řečeno mizerné.‘ [...] Sainte-Beuve jako by ani v jediném okamžiku nepochopil, v čem je inspirace a literární práce jedinečná a čím se naprosto liší od každého jiného lidského počínání a od každého jiného počínání spisovatele. Neviděl odlišnost činnosti literární, kdy v osamění umlčíme slova, jež máme společná s ostatními, [...]. Neviděl propast, jež dělí spisovatele od společenského člověka,

<sup>12</sup> Staiger, Emil a Vajchr, Marek, ed. *Poetika, interpretace, styl: výbor*. Přeložil Miloš Černý et al. Vyd. 1. Praha: Triáda, 2008, str. 227.

<sup>13</sup> Mukařovský, Jan. *Estetické přednášky I: estetické studie z moderní české lyriky, sociologie básnictví*. Vyd. 1. Praha: Ústav pro českou literaturu, 2010, str. 20.

<sup>14</sup> Tamtéž, str. 20.

<sup>15</sup> Viz tamtéž, str. 23.

protože nepochopil, že spisovatel ukazuje své já jen v knihách, kdežto ve společnosti (dokonce i ve společnosti spisovatelů, protože těmi se dotyční stávají teprve o samotě) ukazuje zase jen člověka ze společnosti, a proto nastolil tuhle velkolepou metodu, [...] která spočívá v tom, že chceme-li pochopit básníka, spisovatele, hladově se vyptáváme všech, kdo ho znali, kdo se s ním stýkali a mohli by o tom něco vědět, jak se choval v otázce žen atd. čili přesně v těch bodech, kdy skutečné já básníkovy není ve hře.“<sup>16</sup>

Tímto se nám snad podařilo, společně s Mukařovským, alespoň částečně vyvrátit definici básně coby výrazu citu a básně coby subjektivního útvaru. Několikrát jsme však v této kapitole narazili na pojmy jako „jazyková materie“, „prostředky využívané básníkem“ a jiné výrazy, které odkazují k látce a formě, se kterou jak básník, tak i interpret básnického díla pracuje. Problematice zabývající se těmito výrazy bude věnována následující kapitola.

---

<sup>16</sup> Proust, Marcel. *Eseje: zamyšlení nad Sainte-Beuvem*. Přeložila Věra Dvořáková. 2. opr. vyd., 1. vyd. ve Votobii. Olomouc: Votobia, 1996. str. 61-65.

## 2. Řeč básnická

Na začátku předchozí kapitoly bylo zmíněno, že v rámci této práce se dospělo k rozhodnutí provázat naši interpretaci s konkrétní literární teorií, a sice s formalismem. Právě to si bere za cíl tato kapitola, která se bude zabírat okruhem otázek, které vyvstávají a krouží kolem svého tématu, řeči básnické.

Vysloví-li se toto téma, řeč básnická, vyslovuje se vždy v konfrontaci vůči jiným typům řeči. Záměrně volíme slovní spojení v konfrontaci, neboť pokud bychom řekli na pozadí, dostávaly by se nám tím do hry otázky předchůdnosti či primárnosti toho či onoho typu řeči, jejichž zodpovězení by si vyžádalo vlastní zkoumání. To však není záměrem této kapitoly ani otázkou této práce. Cílem této kapitoly je konfrontace básnické řeči a praktického jazyka.

### 2.1 Symbolismus versus formalismus

Chceme-li dospět k vymezení pojmu „básnická řeč“ v rámci našeho interpretačního okruhu, je zapotřebí zaměřit se nejprve na počátky formalismu.

Formalismus vznikal a stavěl své základy na novém způsobu tázání a pohledu na vědecký systém, který spadá do oblasti literárních věd. Způsob tázání a pohledu byl nový v tom, že formalisté se vymezují vůči kladení důrazu na vytváření definic a konstruování teorií. Jejich primární zájem se koncentruje na materiál, který zkoumají, a na jeho specifické vlastnosti. Konkrétní principy stanovují a mění do té míry, do jaké se na zkoumaném materiálu potvrzují.<sup>17</sup> Díky tomuto východisku se, podle Ejchenbauma,<sup>18</sup> mohli formalisté dostatečně osvobodit od možného svázání vlastními teoriemi, kde hrozí, že by se teorie mohla zaměňovat za přesvědčení.

Když nyní zmiňujeme rozdíl mezi teorií a přesvědčením, dotýkáme se prvního podstatného bodu, který formalisté vytýkali symbolistům. „Pustili jsme se do boje se symbolisty, abychom z jejich rukou vyrvali poetiku, a poté, co jsme ji osvobodili ze sepětí

---

<sup>17</sup> „Ve své vědecké práci oceňujeme teorii pouze jako pracovní hypotézu, která nám pomáhá odkrývat fakta a dávat jim význam, tj. uvědomovat si je jako zákonitá a činit z nich materiál ke zkoumání. Z tohoto důvodu nevytváříme definice, po kterých tak touží epigoni, a nekonstruujeme obecné teorie, jež mají v oblibě eklektici. Stanovujeme konkrétní principy a držíme se jich potud, pokud se na materiálu potvrzují. Měníme je a propracováváme, jestliže materiál vyžaduje jiný či složitější přístup.“ Srvn. Ejchenbaum, Boris. *Teorie „Formální metody“*, in: Ejchenbaum, Boris. *Jak je udělán Gogolův plášť a jiné studie*. Přeložila Hana Kosáková. Vyd. 1. Praha: Triáda, 2012, str. 82.

<sup>18</sup> Srvn. tamtéž, str. 83.

s jejich subjektivními estetickými a filosofickými teoriemi, jsme ji vrátili na cestu vědeckého studia faktů.“<sup>19</sup> Spor byl tedy založen ve způsobu používání literární vědy a v zacházení s materiálem oblasti jejího zkoumání. Na straně symbolistů měly převažovat subjektivní tendence tázání, ve kterých se materiál podroboval teorii, což se formalisté, na straně druhé, snažili odstranit přenesením důrazu na materiál, jemuž se podrobuje teorie.

Formalisté se proto pokoušeli zaměřit primárně na matérii oblasti svých zkoumání, a to z toho důvodu, aby se vyhranili vůči orientaci na historii kultury či společnosti, psychologii či estetiku, která byla do té doby pro literárního vědce běžná. Z toho důvodu se stala jejich metodologickým postupem konfrontace básnického jazyka s jazykem praktickým, která byla rozpracována v prvních sbornících Opojazu.<sup>20</sup> Z jazyka básnického potřebovali učinit matérii, která se může zkoumat samostatným oborem a o které se mohou vynášet poznatky nezávisle na jiných vědeckých oborech. Jako jeden z prvních formuloval tento odlišný přístup k jazyku Jakubinskij v článku *O zvucích básnického jazyka*: „Jazykové jevy musejí být klasifikovány z perspektivy účelu, k němuž mluvčí v každém daném případě jazykové představy užívá. Pokud je mluvčí užívá k čistě praktickému účelu komunikace, máme co do činění se systémem praktického jazyka (jazykového myšlení), v němž jazykové představy (zvuky, morfologické jednotky apod.) nemají samostatnou hodnotu a jsou pouhým prostředkem komunikace. Jsou však myslitelné (a také existují) i jiné jazykové systémy, v nichž praktický záměr ustupuje do pozadí (ačkoli nemusí vymizet zcela) a jazykové představy získávají samostatnou hodnotu.“<sup>21</sup>

Tato konfrontace básnického a praktického jazyka byla vedena za účelem vymanit tázání literární vědy ze subjektivizující tendence symbolistů a přenést důraz na obecně pojmenovatelné a zkoumatelné jevy. Konkrétně, přenést důraz z předem dané teorie, která se na materiálu má potvrzovat, na zkoumání matérie, na jejímž základě se teorie teprve formuje. Symbolismus měl podle formalistů subjektivizující tendence z toho důvodu, že si předem vytyčil teorii i to, o co se daná teorie bude opírat (psychologie, filosofie, estetika). Z toho důvodu tíhli formalisté svým zaměřením spíše k lingvistice nežli k filosofii či estetice a ve svých počátcích snad až přehnaně koncentrovali svou pozornost okolo otázky zvuků.<sup>22</sup> Vedle praktického jazyka uznávali tedy formalisté také svébytnost jazyka

---

<sup>19</sup> Tamtéž, str. 85.

<sup>20</sup> Srvn. tamtéž, str. 86.

<sup>21</sup> Jakubinskij, L. *O zvucích básnického jazyka (O zvukach stichotvornogo jazyka)*, Sborniki po teorii poetičeskogo jazyka, č. I, Peterburg 1916. in: Ejchenbaum, Boris. *Teorie „Formální metody“*, In: Ejchenbaum, Boris. *Jak je udělán Gogolův plášť a jiné studie*. Přeložila Hana Kosáková. Vyd. 1. Praha: Triáda, 2012, str. 86.

<sup>22</sup> „Přirozeně, že první bitva byla formalisty svedena na následujících pozicích: otázku zvuků je třeba prozkoumat především proto, aby proti filozofickým a estetickým tendencím symbolistů postavili systém

básnického, kterému díky tomu mohli připsat odlišné vlastnosti a vymezit mu tak jeho vlastní způsob zkoumání, který pak analogicky promění vědu, která se jím zabývá.

Jakým způsobem se u formalistů od sebe odlišoval jazyk praktický a jazyk básnický? Ve *Formalistické škole a dnešní literární vědě ruské* nám nabízí Jakobson toto rozlišení: „Vedle praktického jazyka, sloužícího pouze k označení předmětu se uznává za samostatný, neodvislý útvar jazyk básnický, který je znakem autonomisovaným, osvobozeným od služebního vztahu k předmětu.“<sup>23</sup> Formalisté se ve svých počátcích uchýlovali k ostrému řezu mezi jazykem praktickým a jazykem básnickým. Teze o svébytnosti básnického jazyka jim pak měly umožňovat rozšiřovat toto odlišení i na otázku pole působnosti toho kterého jazyka. Předmětný svět se pro ně stával polem praktického jazyka, zatímco jazyk básnický byl poplatný pouze autonomním zákonům poezie. Jakobson se o tom vyjadřuje následujícím způsobem: „Zatím co symbolistická estetika hledala, jak jsme již viděli, odraz předmětného světa, odraz tématu, tématickost i v obrazech i v rytmu i v zvukovém složení básnického díla, nová poetika naopak hledala i ve zvukové struktuře, i v rytmičské stavbě, i v sémantice, totiž významové struktuře díla i v jeho kompozici, v jeho syžetu autonomní zákony, důkazy svéprávnosti díla oproti všemu, co je mimo poezii.“<sup>24</sup>

Tuto do jisté míry vyhrocenou pozici bylo potřeba zaujmout alespoň v počátcích formalismu. Bylo by však do značné míry trivializováním se domnívat, že byla tato pozice zastávána a přijímána bezpodmínečně. Jestliže se uvažovalo o svébytnosti básnického jazyka a jeho „nedotknutelnosti“ předmětným světem, je potřeba to myslet v rámci pracovních hypotéz, kdy se díky tomuto abstrahování, kterým se získával samostatně zkoumatelný jev, mohly zjevněji predikovat jeho vlastnosti, avšak neznamená to, že by toto rozlišení mělo být vedeno definitivně a absolutně.

Samotní formalisté se však v bodě, do jaké míry toto rozlišení vést, více či méně rozcházejí. Snad nejsilněji se vůči této počáteční pracovní hypotéze vymezil v pozdějších letech Jakobson, což můžeme ilustrovat například na shrnujícím a hodnotícím komentáři Krystyny Pomorské, která s ním vedla rozhovor v *Dialogích*: „Kritizoval jste jejich [raných formalistů] svévolné oddělení básnického a praktického jazyka, které občas nebralo v úvahu fakt zvláštní funkčnosti jazyka praktického. [...] Vaše kritika byla celkově

---

přesných pozorování a aby byly učiněny odpovídající vědecké závěry.“ Srvn. Ejchenbaum, Boris. *Teorie „Formální metody“*, in: Ejchenbaum, Boris. *Jak je udělán Gogolův plášť a jiné studie*. Přeložila Hana Kosáková. Vyd. 1. Praha: Triáda, 2012, str. 87.

<sup>23</sup> Jakobson R., Glanc T. *Formalistická škola a dnešní literární věda ruská: Brno 1935*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2005, str. 67.

<sup>24</sup> Tamtéž, str. 69.

zaměřena proti zcela naturalistickému přístupu zakladatelů Opojazu k básnickému jazyku jakožto k jisté danosti, která se ‚empiricky‘ odlišuje od danosti jazyka praktického.“<sup>25</sup>

Pro naši práci však nebude nosná ani tato Jakobsonova pozdější pozice, ani však pozice prvopočátků formalismu, kdy bylo rozlišení mezi praktickým a básnickým jazykem vedeno co nejostřeji, a tudíž se zakládalo především na lingvistických poznatcích. V naší práci nás bude zajímat to období formalismu, kdy rané stádium ostrého odlišení je již zažitě a s jeho výsledky a poznatky se zachází smířlivějším, méně konfrontačním způsobem.

## 2.2 Vlastnosti básnické řeči

Tato podkapitola bude věnována specifickým vlastnostem, které na básnické řeči zkoumali formalisté. Záměrem této práce není vyjmenovat veškerá literárními vědci tematizovaná specifika básnické řeči. Soustředit se budeme pouze na formalismus a pouze na ty vlastnosti básnické řeči, které považujeme za relevantní v rámci naší interpretace. Jak již bylo řečeno v úvodu druhé kapitoly, řeč básnická bude vyslovována v konfrontaci k jiným typům řeči. V této části práce o ní budeme mluvit, stejně tak, jako to činí i formalisté, v konfrontaci k řeči praktické.<sup>26</sup>

Praktická řeč se podle Ejchenbauma vyznačuje tím, že slovo v ní zastává funkci abstraktního konvenčního znaku k vyjadřování pojmů. Slova jako značky pak mají dopomoci k úspornému vyjadřování myšlenek. Myšlenka představuje, v rámci praktického jazyka, něco hotového, co stojí v našem vědomí mimo slova a čeho je slovo pouhou formou.<sup>27</sup> V tomto vymezení praktické řeči je pro formalisty klíčový pojem „úspornosti“. Jak píše Ejchenbaum: „Úspornost – to je zákon všední, praktické řeči.“<sup>28</sup> V čem tato úspornost spočívá?

Úspornost se zdá být podle formalistů propojena s mechanickým vztahem mluvčího ke zvukové a výslovnostní podobě slova, kdy se pozornost soustřeďuje pouze na abstraktní slovní významy.<sup>29</sup> To se navíc propojuje s procesem automatizace, ve kterém myšlené

<sup>25</sup> Jakobson, Roman. *Dialogy*. Přeložila Marcela Pittermannová. Vyd. 1. Praha: Český spisovatel, 1993, str. 42.

<sup>26</sup> Neboli k řeči „všední, obyčejné, pracovní“, což jsou další označení, která Ejchenbaum používá pro praktickou řeč. Srvn. Ejchenbaum, Boris. *Jak je udělán Gogolův plášť a jiné studie*. Přeložila Hana Kosáková. Vyd. 1. Praha: Triáda, 2012, str. 11.

<sup>27</sup> Srvn. tamtéž.

<sup>28</sup> Tamtéž.

<sup>29</sup> Srvn. tamtéž, str. 12.



„věci“ nejsou viděny/vnímány, nýbrž poznávány, a to právě přes své abstraktní konvenční znaky. Abstraktní slovo – znak má své přední postavení v „jazyku písmen“, podle Ejchenbauma: „Jazyk písmen však není skutečně živým jazykem.“<sup>30</sup> a „[...] abstraktní písemná kultura živé slovo ovlivňuje a umrtvuje.“<sup>31</sup> To, jak si máme onen proces umrtvování živého slova vykládat, se snaží vysvětlit Šklovskij, který propojuje proces automatizace s myšlenkou o ekonomii sil, které má „jazyk písmen“ napomáhat k ještě úspornějšímu výsledku mechanického vztahu abstraktní slovo – znak. „Procesem automatizace,“ jak píše Šklovskij, „se vysvětlují zákony prozaické řeči s její nedostavěnou větou a napůl vysloveným slovem. Je to proces, jehož ideálním výrazem je algebra, kde věci jsou zaměněny symboly. V rychlé praktické řeči se slova nedoslovují, ve vědomí se objevují sotva první zvuky jména.“<sup>32</sup> A dále píše: „V takové algebraické metodě myšlení jsou věci brány na účet a podle místa, nejsou námi viděny, a jsou poznávány jen podle prvních znaků. [...] Vlivem takového vnímání věc schne, zprvu jako vjem a potom se to ukazuje i na tom, jak působí; právě takovým pojetím prozaického slova se vysvětluje jeho nedoposlouchávání [...] a odtud nedopovídávání [...]“.<sup>33</sup>

Takto se dá ve zkratce představit mechanismus praktické řeči podle formalistů. Co je však potřeba zdůraznit z toho, co bylo řečeno, je, že to rozhodující se odehrává na straně vnímání: myšlené „věci“ nejsou viděny/vnímány, nýbrž poznávány. Všeobecným zákonem vnímání dle Šklovského<sup>34</sup> je, že jakmile se nějaký děj stane navyklým, stává se automatickým, konkrétněji stává se neuvědoměle automatickým. Příklady rozdílu mezi navyklým a nenavyklým dějem jsou podle Ejchenbauma<sup>35</sup> a Šklovského<sup>36</sup> například rozdíl mezi chůzí a tancem, psaním perem a poprvé uchopeným perem do ruky, mluvením cizím jazykem a jeho prvním užitím.

Právě zde, v rozdílu mezi viděním/vnímáním věci a poznáním věci jejím „označením“, je formalisty od sebe odlišována schopnost básnické řeči a řeči praktické. Zvrácení onoho navyklého vnímání děje je úkol, který je kladen na básnickou řeč (a umění vůbec) a jehož splnění by jí mělo být vlastní: „Nuže, proto, aby vrátilo pocit života, dalo cítit věci, proto, aby udělalo kámen kamenným, existuje to, co bývá nazýváno uměním. Cílem umění je dát

---

<sup>30</sup> Tamtéž, str. 11.

<sup>31</sup> Tamtéž, str. 12.

<sup>32</sup> Šklovskij, Viktor. *Teorie prózy*. Přeložil Bohumil Mathesius. Praha: Akropolis, 2003, str. 12.

<sup>33</sup> Tamtéž, str. 13.

<sup>34</sup> Tamtéž, str. 12.

<sup>35</sup> Ejchenbaum, Boris. *Jak je udělán Gogolův plášť a jiné studie*. Přeložila Hana Kosáková. Vyd. 1. Praha: Triáda, 2012, str. 12.

<sup>36</sup> Šklovskij, Viktor. *Teorie prózy*. Přeložil Bohumil Mathesius. Praha: Akropolis, 2003, str. 12.

pocit věcí jako faktů vidění, nikoli faktů poznání; [...].“<sup>37</sup> Básnická řeč tedy musí, z podstaty svého úkolu, zacházet se slovem zcela odlišným způsobem než řeč praktická. V čem spočívá specifická básnická řeč?

Básnická řeč se soustřeďuje na výraz, a tedy na slova, z nichž se výraz skládá, a na jejich spojení do určitých celků. Oproti tomu praktická řeč je zaměřená na vyjadřování myšlenek, tj. na sdělení.<sup>38</sup> Zatímco v praktické řeči se slova spojují podle navykých, běžných asociací, čímž vznikají stereotypní fráze, které kopírují opakující se situace každodenního života, básnická řeč používá neobvyklých slovních asociací, čímž vytváří dojem něčeho nového.<sup>39</sup> Toto vytváření dojmu něčeho nového plní úkol zvrácení navykého vnímání děje, díky kterému se pozornost opět začíná zaměřovat na předmět, na vidění/vnímání předmětu. Vyjádřili jsme se ve smyslu, že se pozornost začíná „opět“ zaměřovat na vnímání věcí z toho důvodu, že také formalisté se přiklání k ne zcela, alespoň v tradici literátů, ojedinělé myšlence, že ona pozornost zaměřená na vnímání věcí,<sup>40</sup> oproti „označujícímu“ poznání, je vlastní dětem. V tom smyslu se vyjadřuje také Ejchenbaum, když píše: „Zajímavá jsou pozorování dětské řeči, která je na nejvyšší míru osvobozena od praktického vztahu k jazyku. Děti milují slova i bez toho, aby chápaly jejich smysl. Výslovnostní a zvuková stránka jim sama o sobě přináší požitky jako například ‚nesmyslné‘ hravé písničky: ‚enyky benyky kliky bé, ábr fábr dominé.‘“<sup>41</sup> Anebo v jiném příkladu: „[...] s oblibou odříkával ‚Otčenáš‘, aniž by něčemu rozuměl, a komolil při tom slova; když mu jeho otec vysvětlil význam všech slov a vět, modlitba pro dítě ztratila celý svůj půvab. Všimněme si, že vztah dětí ke slovu je zvláště patrný ve hře a v modlitbě. Nevzniká básnický jazyk právě z těchto prvků?“<sup>42</sup>

Básnická řeč se zaměřuje na zvrácení navykého vnímání děje, přináší sebou aspekt něčeho dětského, aspekt vnímání věcí jako něčeho nového, něčeho, s čím jsme se setkali poprvé a k čemu si musíme vztah teprve vytvořit. Je to střet mezi zkušeností, která má tendenci měnit se díky opakování v neuvědoměle automatickou a tím se zařazovat pod abstraktní „označující“ poznání<sup>43</sup> (které je toliko vhodné pro praktickou řeč), a mezi

<sup>37</sup> Tamtéž, str. 14.

<sup>38</sup> Srvn. Tomaševskij, Boris. *Teorie literatury*. Přeložili Renáta a Karel Štindlovi. 1. vyd. Praha: Lidové nakladatelství, 1970, str. 16.

<sup>39</sup> Srvn. tamtéž, str. 20.

<sup>40</sup> Ono vnímání věcí může v tomto případě zastupovat i vnímání zvukomalebnosti slov. Roli zde hraje rozlišení nenavyký děj x navyký děj (např. tanec x chůze), a tudíž zaměření na „označující“ poznání x vnímání.

<sup>41</sup> Ejchenbaum, Boris. *Jak je udělán Gogolův plášť a jiné studie*. Přeložila Hana Kosáková. Vyd. 1. Praha: Triáda, 2012, str. 13.

<sup>42</sup> Tamtéž.

<sup>43</sup> „Věci několikrát vnímané začínají být vnímány poznáním: věc je před námi, víme o tom, ale nevidíme ji.“ srvn. Šklovskij, Viktor. *Voskresenje slova*, 1914, in: Šklovskij, Viktor. *Teorie prózy*. Přeložil Bohumil

vnímáním věci, které by se mělo otisknout v básnické řeči.

Metoda vytváření dojmu něčeho nového, se kterou pracuje básnická řeč, je formalisty nazývána metoda „ozvláštnění“ věcí a metoda znesnadnění formy zvětšující obtíž a délku vnímání.<sup>44</sup> K dosažení tohoto účelu využívají básníci mnoha prostředků. V naší interpretaci se budeme muset omezit jen na některé z nich. Především nás budou zajímat ty, kde se pracuje s představivostí, kde se neočekávaně zpřístupňují nové slovní významy, kdy se udivuje a podněcuje představivost, díky čemuž se střetává zkušenost s poznáním.

Dosažení nové, neobvyklé slovní asociace je založené na tom, že slovo má svůj přesný význam v rámci celku, tj. v rámci myšlenky, věty, fráze. Pokud se slovo přemístí z jednoho slovního celku do jiného, jeho význam se tím změní.<sup>45</sup> Tohoto vlivu využívá básnická lexika pro vytváření neobvyklých slovních asociací při výběru slov z různého jazykového prostředí. Využívá se zde barbarismů, dialektismů, archaismů, neologismů, prozaismů.<sup>46</sup> Existuje však ještě druhý způsob pro vytváření neobvyklých slovních asociací, který je založený na tom, že v některých frázích jsou slova tak pevně spojena, že se navzájem určují. Díky tomu je možné vyjmout z fráze jednotlivé slovo a fráze si přitom zachovává svůj smysl. Toto místo ve frázi, uvolněné vyjmutým slovem, je pak možné zaplnit jakýmkoli jiným slovem a jeho význam bude určen kontextem.<sup>47</sup> Zde se dostává uplatnění metafor, epithet, alegorií, metonymií a perifrází.<sup>48</sup>

Metoda ozvláštnění se podle Šklovského<sup>49</sup> objevuje v básni skoro všude tam, kde je obraz. Obraz však nemá našemu chápání prostředkovat svůj význam, nýbrž má podnítit vnímání předmětu. Šklovskij doslova píše, že obraz má „[...] vytvořit ‚vidění‘ jeho, a nikoli ‚poznání‘“.<sup>50</sup> Pro ono podnícení vnímání předmětu pak může metoda ozvláštnění využívat všech výše zmíněných způsobů<sup>51</sup> za účelem vytváření neobvyklých slovních asociací. Pro nás bude především zajímavý jeden konkrétní způsob využití metody ozvláštnění, a sice způsob, kdy vnímání věci je ozvláštněno tím, že se nám představují očima někoho jiného (tedy nikoli vnímáním naším), ať už se jedná o pohled zvířat, ne-lidských bytostí či věcí samotných, který tak často využíval ve svých básních R. M. Rilke.

---

Mathesius. Praha: Akropolis, 2003, str. 14.

<sup>44</sup> Viz Šklovskij, Viktor. *Teorie prózy*. Přeložil Bohumil Mathesius. Praha: Akropolis, 2003, str. 14.

<sup>45</sup> Srvn. Tomaševskij, Boris. *Teorie literatury*. Přeložili Renáta a Karel Štindloví. 1. vyd. Praha: Lidové nakladatelství, 1970, str. 18.

<sup>46</sup> Srvn. tamtéž, str. 20-34.

<sup>47</sup> Srvn. tamtéž, str. 35.

<sup>48</sup> Srvn. tamtéž, str. 35-51.

<sup>49</sup> Srvn. Šklovskij, Viktor. *Teorie prózy*. Přeložil Bohumil Mathesius. Praha: Akropolis, 2003, str. 18.

<sup>50</sup> Tamtéž, str. 19.

<sup>51</sup> Především se však uplatňuje ve druhé jmenované skupině, tj. v metafoře, epithetu, alegorii, metonymii a perifrází.

<sup>52</sup> Jak uvidíme v následujících kapitolách.

Co se druhé metody básnické řeči týče, a sice metody znesnadnění formy zvětšující obtíž a délku vnímání, ta se projevuje především skrze výběr slov z různých jazykových prostředí, což dokládá Šklovskij příkladem užití lidové mluvy v básni pro brzdění vnímání: „Pro Puškinovy současníky byl obyčejným básnickým jazykem vznešený styl Děržavinův, a styl Puškinův se jim zdál, pro svou (tehdejší) triviálnost, neočekávaně obtížným.“<sup>53</sup> a skrze fonetiku básnického jazyka, kde se pro znesnadnění využívalo například opakování stejných hlásek.<sup>54</sup>

Metoda znesnadnění formy zvětšující obtíž a délku vnímání má tedy sloužit básnické řeči pro vyvedení z navyklého vnímání děje a pro to, aby se vnímání zaměřovalo právě na věc. Šklovskij to shrnuje slovy: „[...] věc umělecká je věc vytvořená schválně proto, aby vyváděla z automatizmu vnímání, s tím, že cílem tvůrce při tom je její vidění a že věc je ‚uměle‘ vytvořena tak, aby se vnímání na ní zachycovalo a dosáhlo, pokud možno, největší intenzity a délky, přičemž věc není vnímána ve své prostorovosti, ale tak říkajíc ve své ustavičnosti.“<sup>55</sup>

Výše předloženým výkladem jsme se pokusili představit postoj formalistů k básnické řeči. Jejich postoj prošel několika vývojovými stádii, přičemž pro naši práci je nejzajímavější „střední“ období formalismu, které se však nedá promýšlet, jak bylo ukázáno, bez počátků formalismu.

Ve svých počátcích se formalisté pokoušeli vyvázat básnickou řeč ze sféry předmětného světa, k čemuž jim sloužilo rozlišení na praktickou řeč a řeč básnickou. Tyto izolované, „laboratorní“ podmínky, které si konfrontací básnické řeči s řečí praktickou vytvořili pro analyzování onoho samostatného jevu, řeči básnické, jim sloužili k tomu, aby jejich resultát mohli ex post uplatnit v celé sféře působnosti řeči básnické. Díky tomu mohli předložit hypotézy, jakým způsobem se básnická řeč (a řeč praktická) uplatňuje a projevuje ve své sféře působnosti, a jakou roli v tom, podle nich, hraje vnímání, zkušenost a poznání.

Naším úkolem nyní bude promyslet tuto formalistickou koncepci ve vztahu k dílu R. M. Rilka.

<sup>53</sup> Šklovskij, Viktor. *Teorie prózy*. Přeložil Bohumil Mathesius. Praha: Akropolis, 2003, str. 23.

<sup>54</sup> Tímto jevem se zabýval z formalistů např. Jakubinskij, viz Ejchenbaum, Boris. *Jak je udělán Gogolův plášť a jiné studie*. Přeložila Hana Kosáková. Vyd. 1. Praha: Triáda, 2012, str. 99, Šklovskij, Viktor. *Teorie prózy*. Přeložil Bohumil Mathesius. Praha: Akropolis, 2003, str. 23.

<sup>55</sup> Šklovskij, Viktor. *Teorie prózy*. Přeložil Bohumil Mathesius. Praha: Akropolis, 2003, str. 22.

### 3. Básnická doba

V předchozích kapitolách jsme se zabývali vymezením básně a básnické řeči v rámci formalistické teorie. Nyní se před námi otevírá ta část práce, ve které budeme chtít zúročit poznatky předchozích kapitol, a to na hlavním tématu této práce: na poezii Rainera Marii Rilka.

Než přejdeme k jednotlivým motivům básní, zastavíme se u stručného nastínění doby, ve které Rilke působil.

V textu *Jazykový problém u pozdního Rilka*<sup>56</sup> se zmiňuje Alberto Destro o krizové situaci, ve které se ocitá poetický jazyk na přelomu 19. a 20. století: „K profilování této jazykové krize, která působí přímo jako základ literatury tohoto století, může nejspíše posloužit Hofmannsthalův Dopis lorda Chandose, samozřejmě nikoli v tom smyslu, že by zachycoval všechny krizové variace a jevy, nýbrž potud, že tato novela ve formě dopisu zcela ostře ohraničuje a vyjadřuje jeden z rozhodujících aspektů jazykové krize.“<sup>57</sup> Onen rozhodující aspekt jazykové krize Rilkovy doby, který se má pojmenovávat v Hofmannsthalově novele, je asi nejlépe zhlédnutelný v tomto úryvku: „Stručně řečeno takhle to se mnou je: nadobro jsem ztratil schopnost o něčem souvisle přemýšlet nebo hovořit. Napřed mi bylo stále víc nemožné hovořit o vyšším nebo obecném tématu a brát přitom do úst slova, jichž kdekdo používá bez rozmyšlení. Zakoušel jsem nevysvětlitelnou nechuť pronášet slova ‚duch‘, ‚duše‘ nebo ‚tělo‘. Bylo mi vnitřně nemožné pronášet úsudek o dvorských záležitostech, o událostech ve sněmovně, o čemkoli. A to ne snad z nějakých ohledů, znáte mou až lehkovážnou upřímnost: abstraktní slova, jichž jazyk na vyjádření jakéhokoli úsudku používá, rozpadala se mi v ústech jako trouchnivé houby.“<sup>58</sup> a na pasáži: „Chápal jsem arcí tyto pojmy: viděl jsem před sebou tryskat jejich úžasnou hru vztahů jako nádherný vodotrysk, pohrávající si se zlatými klíči. Prodléval jsem kolem nich a pozoroval, jak si spolu pohrávají; ale ony si hrály samy, a to nejhlubší, nejosobnější mého myšlení bylo z jejich reje vyhoštěno. Přepadl mě mezi nimi pocit strašné samoty; bylo mi jako člověku zavřenému v zahradě se samými bezokými sochami; utekl jsem z ní ven.“<sup>59</sup> Lord Chandos se v dopise vyjadřuje o úskalí rozestupu mezi obecným (pojmy) a osobním (myšlení, zkušenost).

<sup>56</sup> Destro, Alberto. *Jazykový problém u pozdního Rilka*. In: Bláhová A. *Rainer Maria Rilke: evropský básník z Prahy: sborník z mezinárodní konference*. 1. vyd. tohoto soub. Jinočany: H & H, 1996, 329 s.

<sup>57</sup> Tamtéž, str. 301.

<sup>58</sup> Hofmannstahl, Hugo. *Dopis lorda Chandose*, in: Hofmannstahl H. *Lucidor*. Přeložil Aloys Skoumal. Vyd. 1. Praha: Odeon, 1981. str. 91.

<sup>59</sup> Tamtéž, str. 93.

Alberto Destro shrnuje význam rezignace lorda Chandose na používání jazyka tezí, že jeho jazyk ztratil schopnost vyjadřovat hlubší nebo komplexnější vrstvy zkušenosti.<sup>60</sup> V tom podle něj spočívá jádro krizové situace, ve které se ocitl poetický jazyk na přelomu 19. a 20. století.

Na onu „neschopnost jazyka“ Rilkovy doby naráží také Jacques Le Rider ve svém textu *Rilke a Cézanne: Barva učitelkou poezie*,<sup>61</sup> a to konkrétně ve třech zmínkách o nadřazenosti malířství nad poezií. První zmínka, ve které má spor o nadřazenosti vyhocenou podobu, zní: „Pocit, že literatura zabředla do plané rétoriky nebo do privátního jazyka trpícího subjektu, vede navíc k tomu, že je znovu přiznána malířství jistá převaha.“<sup>62</sup> Druhá zmínka se opírá o citaci z esejů *Rudý oblak* od Yvese Bonnefoye: „Zdá se jim, že [malíři] jsou obdařeni výsadou, o niž jsou oni sami navěky připraveni. Je to snadno ověřitelný fakt: čím výslovněji básníci usilovali o bezprostřednost, tím více je přitahovala malířská technika.“<sup>63</sup> Třetí zmínka, v podobě citace z beletristického díla, zní: „V průběhu *Hledání ztraceného času* se Proustův vypravěč staví stále odmítavěji k ‚Bergottovu stylu‘. A samotný Bergotte, který píše Chateaubriandovou výmluvností a espritem Anatola France, je nakonec nucen uznat, že ve srovnání s Vermeerovým obrazem jsou jeho věty bezmocné. [...] ‚Takhle bych býval měl psát,‘ říká si Bergotte. ‚Moje poslední knihy jsou příliš suché, bylo by třeba nanést víc vrstev barvy, dosáhnout toho, aby moje věta byla už sama o sobě něčím drahocenným, tak jako tahle žlutá ploška zdi.“<sup>64</sup> Text Jacquese Le Ridera nám mimo prezentace problému jazyka literátů nabízí i nastínění jeho východiska, které literáti zahlíželi ve výtvarném umění.<sup>65</sup>

Budeme-li pokračovat ve čtení *Dopisu lorda Chandose* dále, ukáže se nám, které jevy (předměty) se staly Chandosovu jazyku prubířským kamenem: „Každá tato věc [konev, v poli zapomenuté brány, pes na sluníčku, chudičkový hřbitov, mrzák, selská chaloupka] a tisíc podobných, po nichž jinak zrak téká se samozřejmou lhostejností, nabude v nějakou chvíli, kterou sám nikterak přivodit neumím, vznešeného a jímavého rázu, na jehož vyjádření se mi všechna slova zdají chudá.“, a dále: „Tato němá, často neživá stvoření vzpínají se po mně s takovou plností, s takovou naléhavostí lásky, že můj oblažený zrak

<sup>60</sup> Viz Destro, Alberto. *Jazykový problém u pozdního Rilka*. In: Bláhová A. *Rainer Maria Rilke: evropský básník z Prahy: sborník z mezinárodní konference*. 1. vyd. tohoto soub. Jinočany: H & H, 1996, str. 301.

<sup>61</sup> Rider, Jacques Le. *Rilke a Cézanne: Barva učitelkou poezie*. In: Bláhová A. *Rainer Maria Rilke: evropský básník z Prahy: sborník z mezinárodní konference*. 1. vyd. tohoto soub. Jinočany: H & H, 1996, 329 s.

<sup>62</sup> Tamtéž, str. 213.

<sup>63</sup> Tamtéž.

<sup>64</sup> Tamtéž, str. 214.

<sup>65</sup> Vztahem básnického a výtvarného umění se budeme více zabývat v následující podkapitole.

kolem dokola nezavadí o jediný mrtvý bod. [...] Je mi tehdy [...], jako bychom k veškerému životu mohli vstoupit v nový, osudný vztah, když začneme myslet srdcem. Jakmile však ze mne toto podivné okouzlení opadne, neumím o něm nic povědět; v čem tato harmonie protkávající mě i celý svět záleží a jak jsem ji zachytil, to neumím rozumnými slovy znázornit [...].“<sup>66</sup> V dopise se popisuje, že se Chandosovi rozpadají slova v ústech v konfrontaci s každodenními, prostými věcmi, tedy s věcmi nikoli nepodobnými těm, kterým se Rilke věnuje ve svých tzv. Dinggedichte, konkrétně především ve své sbírce *Nové básně*. Tyto prosté věci se však také objevují v *Elegiích z Duina*: „A nejsme tu nejspíš, abychom řekli: dům, / most a brána, džbán, studna, jabloň a okno - / a snad ještě: sloup nebo věž...“,“<sup>67</sup> kde se s nimi pojí nárok, abychom je vyslovovali. Ukazuje se tedy, že kde *Dopis lorda Chandose* končí, Rilkův úkol začíná, čehož si také všímá Alberto Destro, když uvádí závěr: „Rilkův pokus jazykově nově vytvářet ‚předměty‘ v jejich momentální samostatné existenci, nebo je teprve tím povolát do života, realizuje právě to, co Chandos považoval za nemožné. Tyto básně představují věci nebo se samy stávají poetickými věcmi tak, že vnímají objekty a chápou je, aniž by do jejich existence promítaly pohled pozorovatele. [...] Postačí nám jen poukaz na to, že Rilkův záměr jazykově povolát předměty k novému, neslýchanému životu, přímo prokazuje možnost toho, v co Chandos už nevěřil.“<sup>68</sup> V uvedené citaci Destro přiznává Rilkovi potenciál, jak se ve své tvorbě vypořádat s básnickým vyjádřením „hlubších nebo komplexnějších vrstev zkušenosti“. Přesto, jak bylo již zmíněno, Alberto Destro charakterizuje přelom 19. a 20. století jako období, kdy se poetický jazyk ocitá v krizové situaci. Připisuje Rilkovi, že posledním tématem jeho poetického jazyka je nemožnost jazyka samého<sup>69</sup> a že Rilke rezignoval na komunikativní úlohu jazyka.<sup>70</sup> V této Destrově charakteristice Rilkovy tvorby se však směřují dvě teze, které jsou co do své podstaty rozdílné. Zavádějící je již první určení Rilkovy doby jakožto období, kdy se „poetický jazyk ocitá v krizové situaci“. Bylo by spíše na místě hovořit o tom, že se poetický jazyk začíná kriticky zabírat svým vlastním materiálem. V tomto kontextu by pak bylo platné určení, že tématem poetického jazyka je nemožnost jazyka samého, tj. zkoumání možností/nemožností jazyka v rámci poetického jazyka. Jako nepodloženou shledáváme

<sup>66</sup> Hofmannstahl, Hugo. *Dopis lorda Chandose*. In: Hofmannstahl H. *Lucidor*. Přeložil Aloys Skoumal. Vyd. 1. Praha: Odeon, 1981. str. 96.

<sup>67</sup> Rilke, Rainer Maria. *Elegie z Duina*. Přeložil Jiří Grůša. Vyd. tohoto překladu 1. Praha: Mladá fronta, 1999. str. 39.

<sup>68</sup> Destro, Alberto. *Jazykový problém u pozdního Rilka*. In: Bláhová A. *Rainer Maria Rilke: evropský básník z Prahy: sborník z mezinárodní konference*. 1. vyd. tohoto soub. Jinočany: H & H, 1996, str. 302.

<sup>69</sup> Tamtéž, str. 307.

<sup>70</sup> Tamtéž, str. 308.

Destrovu tezi, že Rilke rezignoval na komunikativní úlohu jazyka. Destro ve svém textu explicitně neuvádí, zda má na mysli Rilkovu rezignaci na komunikativní schopnost praktického jazyka, anebo rezignaci na komunikativní schopnost básnické řeči. Pokud by zde měl na mysli praktický jazyk, dalo by se to do jisté míry podložit některými Rilkovými výroky, jako například úryvkem z dopisu z 21. října 1907: „A já přemýšlím o své cestě a lidech, kteří toho spoustu namluví, v Praze, ve Vratislavi, ve Vídni, o všech těch nedorozuměních. Mluvení je vždycky nedorozumění. Porozumění je pouze v práci. To vím jistě.“<sup>71</sup> Vzhledem k tomu však, že Destro své úvahy o Rilkově rezignaci na komunikativní úlohu jazyka vyvozuje z rozboru Rilkovy básně *Gong* a z toho, že se Rilke v posledních letech své tvorby zaměřoval na skládání básní ve francouzském jazyce,<sup>72</sup> zdá se, že Destro předkládá tezi o Rilkově rezignaci, co se komunikativní úlohy básnické řeči týče. To je však možné vyvrátit ze závěru právě odcitovaného úryvku z Rilкова dopisu: „Porozumění je pouze v práci.“, neboť pro Rilka coby básníka práce znamenala především básnickou tvorbu.

Prostřednictvím Alberta Destra a Jacquese Le Ridera nám byla nastíněna povaha otázek, které si před sebe kladli literáti na přelomu 19. a 20. století. Otázky znějí, zda jazyk ztratil schopnost vyjadřovat hlubší nebo komplexnější vrstvy zkušenosti a zda literatura nezabředla do plané rétoriky nebo do privátního jazyka trpícího subjektu. Jako reakce na tyto otázky pak přichází od literátů na přelomu 19. a 20. století úsilí o bezprostřednost uměleckého vyjádření. Tyto tendence nám odhalují shodné motivy s těmi, které popisovali formalisté ve svých úvahách o rozdílnosti praktického a básnického jazyka.<sup>73</sup> Tato souběžnost úvah poukazuje k tomu, že hovořit o krizi literatury by nebylo přesným vystižením problému, kterým se literáti na přelomu 19. a 20. století zabývali. Jádrem problému nespočívá v neschopnosti básnického vyjádření, nýbrž v tom, že básníci mají pro umělecké vyjádření shodný materiál s oblastí „běžného“ světa, totiž jazyk. Z toho důvodu se jejich tvorba podstatněji dotýká otázek rozdílu mezi uměleckým a běžným prožíváním a vyjádřením.

V následující kapitole se budeme snažit ukázat, že se u Rilka nedá hovořit o rezignaci na komunikativní úlohu poetického jazyka, nýbrž že Rilke ve své tvorbě navazuje na téma možnosti/nemožnosti jazyka v rámci básnické řeči. Konkrétně, že se poetický jazyk

<sup>71</sup> Rilke, Rainer Maria. *Dopisy o Cézannovi*. Přeložila Alena Bláhová. 1. vyd. Praha: Arbor vitae, 1998. str. 52.

<sup>72</sup> Srvn. Destro, Alberto. *Jazykový problém u pozdního Rilka*. In: Bláhová A. *Rainer Maria Rilke: evropský básník z Prahy: sborník z mezinárodní konference*. 1. vyd. tohoto soub. Jinočany: H & H, 1996, str. 308.

<sup>73</sup> Srvn. kapitola 2.2 této práce.



neocitá v krizové situaci, nýbrž že před sebe klade nové téma.

## 4. Úkol básníka

Jak bylo výše nastíněno, na přelomu 19. a 20. století si literatura klade naléhavou otázku, do jaké míry je jazyk schopen/neschopen vyjadřovat zkušenost. Rilke si toto téma bere za vlastní, přičemž ho zpracovává několika různými způsoby: v *Nových básních*, kde se pokouší zprostředkovat zkušenost tak, že básnickým jazykem „vytváří předměty“, v *Elegiích z Duina*, kde rozkrývá mechanismus vnímání uzpůsobeného pro básnický jazyk, a v *Sonetech Orfeovi*, kde předkládá mýtus o rozdvojení řeči, které stojí za problematikou schopnosti vnímat a vyjadřovat zkušenost. V našem výkladu budeme postupně procházet všemi těmito třemi způsoby, jakými se Rilke pokoušel vyjádřit k tematice své doby.

### 4.1 Nové básně

Ve zmíněném textu *Rilke a Cézanne: Barva učitelkou poezie* od Jacquese Le Ridera se poukazuje na vliv, který mělo výtvarného umění na autory literárních děl. Pro Rilka byla v tomto kontextu významná umělecká tvorba Cézanna a Rodina. Byl to však především Cézanne, jehož díla zhlédl Rilke na Podzimním salónu a opakovaně se k nim vracel; Cézanne zapůsobil na Rilka do té míry, že ho přiměl ke komplexnějším úvahám o podstatě uměleckého díla a umělecké práce, které nám jsou dostupné v *Dopisech o Cézannovi*.<sup>74</sup>

Rilkovy *Dopisy o Cézannovi*, které adresoval své ženě Claře na podzim roku 1907, se nedají vykládat pouze jako Rilkova vyjádření o Cézannově tvorbě. Mnohem více se tyto dopisy dotýkají otázek toho, co má veškeré umění společné, i když jsou tyto úvahy kontextuálně zařazeny do sféry slov a barev. Jacques Le Rider se ve svém textu zmiňuje, že: „Díky van Goghovi a zejména Cézannovi neodhaluje Rilke pouze sílu barev, prolamujících obrys kresby a strhávajících malíře k abstrakci. Dostává se mu zároveň potvrzení zásadní nedostatečnosti jazyka ve srovnání se svrchovaností barev. Proti možnostem malíře, který si podmaňuje čisté barvy, stojí omezenost jazyka, který nedokáže vyjít ze svých tautologií a tváří v tvář tisíci variantám modře, v jejichž důsledku tato modř nemá nic společného s onou, má k dispozici jen jedno jediné slovo,

<sup>74</sup> Rilke, Rainer Maria. *Dopisy o Cézannovi*. Přeložila Alena Bláhová. 1. vyd. Praha: Arbor vitae, 1998. 76 s.

slovo „modř“.“<sup>75</sup> Toto povýšení malířství nad básnictvím, které se objevuje v Riderově zmínce, však nesouzní s duchem Rilkových úvah. Rilke sice přiznává barvám výsostné atributy, co se jejich vztahu ke skutečnosti týče: „Jako by ty barvy [Cézannových obrazů] dokázaly člověka zbavit nerozhodnosti jednou provždy. Čisté svědomí této červené, této modré, jejich prostá pravdivost vychovává [...].“<sup>76</sup>, avšak nikoli všem barvám, rozumějme nikoli jakýmkoli obrazům jakýchkoli malířů, neboť také na malíře se klade stejný úkol jako na básníky i ostatní umělce: „Všímám si rovněž [...], jak nezbytné bylo překonat i lásku; je přirozené, že každou z těch věcí milujeme, když je děláme; pokud na to však upozorňujeme, děláme je méně dobře; *hodnotíme*, místo abychom *vyjadřovali*. Přestáváme být nestranní; a to nejlepší, láska, zůstává mimo práci, nevchází do ní, leží jako nezpracovaný zbytek někde vedle. Tak vznikla náladová malba (jež není o nic lepší než materiální). Malovalo se: mám rád toto, místo aby se malovalo: zde je to. Přičemž musí posoudit každý sám, zda jsem to miloval.“<sup>77</sup> Jak je z Rilкова dopisu vidno, také malba se může nechat svést a stejně jako slova může i ona přijít o svoji skutečnost, věčnost. Ve svých cézannovských úvahách dospívá Rilke k závěrům, že umělec musí nestranně přistupovat k tomu, co ho podnítilo, a onen podnět musí zpracovat a přetvořit v práci. Zpracování podnětu však již znamená samotnou tvorbu.<sup>78</sup> Klíčový je zde termín nestrannosti, který proniká napříč Rilkovým dílem a který se pojí s důrazem na vzdání se hodnocení, snahy „vydat počet“ a označovat jménem. Jménem by se však zde nemělo chápat vlastní jméno, nýbrž pojem, který pod sebe shrnuje obecné znaky, tedy pojem, který je výsledkem abstrakce. O oné nestrannosti se také vyjadřuje Maurice Blanchot, když ve svém *Literárním prostoru* uvažuje o rysech vědomí, které je u Rilka diskursivně pojeno s termíny „vnitřek“ a „vnějšek“: „Naše špatné vědomí není špatné proto, že je vnitřní a že to je svoboda mimo objektivní hranice, ale proto, že není vnitřní dostatečně a že není vůbec svobodné; stejně jako ve špatném vnějšku v něm vládou předměty, starost o výsledky, touha mít, chtivost, která nás váže k vlastnění, potřeba bezpečí a stability, tendence vědět proto, abychom si byli jisti, tendence „znát ze všeho počet“, která se nutně stává sklonem počítat a všechno na počty redukovat [...].“<sup>79</sup> Onen pojem umělecké

<sup>75</sup> Rider, Jacques Le. *Rilke a Cézanne: Barva učitelkou poezie*. In: Bláhová A. *Rainer Maria Rilke: evropský básník z Prahy: sborník z mezinárodní konference*. 1. vyd. tohoto soub. Jinočany: H & H, 1996, str. 216.

<sup>76</sup> Rilke, Rainer Maria. *Dopisy o Cézannovi. Přeložila Alena Bláhová*. 1. vyd. Praha: Arbor vitae, 1998. str. 38.

<sup>77</sup> Tamtéž.

<sup>78</sup> O rilkovském mechanismu umělecké tvorby se budeme více zmiňovat v části, ve které se budeme zabývat *Elegiemi z Duina*.

<sup>79</sup> Blanchot, Maurice. *Literární prostor*. Přeložili Marie Kohoutová a Michal Pacvoň. Praha: Herrmann & synové, 1999, str. 181-182.

nestrannosti nám dále ilustruje další z Rilkových dopisů: „Van Gogh však není na ničí straně, není na straně parků, jeho láska se týká čehosi bezejmenného a on sám ji skrývá. Nestaví ji na odív – má ji. A rychle ji ze sebe přesazuje do práce, do toho, co je na práci nejvnitřnější a nekonečné, rychle: aby ji nikdo neviděl.“<sup>80</sup> To, že se tato nestrannost pohledu a umělecké tvorby netýká pouze malířů a není pouze výsadou jejich umění, popisuje Rilke v dopise, kde vzpomíná na Baudelairovu báseň *Mršina*: „Uvědomil jsem si, že bez této básně by celý ten vývoj věčné výpovědi, již nyní spatřujeme u Cézanna, nemohl vůbec začít; nejprve zde musela být ona ve své neúprosnosti. Nejprve se umělecký názor musel přemoci natolik, aby i v hrůzách a zdánlivém hnusu nahlédl jsoucí, jež má stejnou platnost jako všechno ostatní jsoucí. Jako si není možno vybírat, nesmí se ani tvůrce odvrátit od žádné existence; pokud to někdy udělá, je vyhnán ze stavu milosti, stane se skrz naskrz hříšným.“<sup>81</sup> Umělecké vnímání se dovolává nestrannosti. To, co za tímto apelem stojí, je náhled, že kde se straní, volí se subjektivně. Tato subjektivnost však nezasahuje pouze do volby předmětu, jenž se ztvární, nýbrž také do procesu jeho ztvárňování. Se zvyšováním míry subjektivity na straně umělce se však také zvyšuje onen protiklad, objektivnost na straně světa. Tím by však umělecké dílo dosáhlo svého opaku (minimálně v rámci toho, o co Rilke usiloval), subjekt by se stavil proti objektu: *Já* by se vydělilo ze světa. Rilke se však ve své tvorbě pokouší o spříznění subjektu s objektem. Na otázku, jak dosáhnout v rámci svého uměleckého materiálu, totiž jazyka, tohoto spříznění, hledá inspiraci v malířském umění.

Při vyzdvihování „čistého svědomí“ a „prosté pravdivosti“ barev Cézannových obrazů zahlíží Rilke předobraz nejvhodnějšího poměru uměleckého materiálu. Jak popisuje Jacques Le Rider: „[...] barvy Rilka fascinují, protože mluví jakýmsi čistým jazykem. [...] zajímá ho hra barev jako předobraz jazykové hry.“<sup>82</sup> To, co si Rilke odnáší z pozorování obrazů a jejich barev do své tvorby se slovy, je to, co stojí za tím, že barvy mají „čisté svědomí“, „prostou pravdivost“, tedy to, že jazyk barev není soukromým jazykem, jazykem subjektu, nýbrž že je nejuniverzálnějším jazykem, jazykem pravdivého vnímání.<sup>83</sup> Způsob vyjádření Rilkova poetického jazyka, který se inspiroval ve výtvarném umění, je přístupný k posouzení především v jeho Nových básních, které vznikaly<sup>84</sup>

<sup>80</sup> Rilke, Rainer Maria. *Dopisy o Cézannovi*. Přeložila Alena Bláhová. 1. vyd. Praha: Arbor vitae, 1998. str. 21.

<sup>81</sup> Tamtéž, str. 47.

<sup>82</sup> Rider, Jacques Le. *Rilke a Cézanne: Barva učitelkou poezie*. In: Bláhová A. *Rainer Maria Rilke: evropský básník z Prahy: sborník z mezinárodní konference*. 1. vyd. tohoto soub. Jinočany: H & H, 1996, str. 221.

<sup>83</sup> Srvn. tamtéž, str. 220.

<sup>84</sup> Neue Gedichte byly vydány v roce 1907, Der neuen Gedichte anderer Teil byly vydány v roce 1908.

v období Rilkových úvah o Cézannových malbách. Pro ilustraci přikládáme jednu z těch více známých, Pardála:<sup>85</sup>

***Der Panther***

*Im Jardin des Plantes, Paris*

*Sein Blick ist vom Vorübergehn der Stäbe  
so müd geworden, daß er nichts mehr hält.  
Ihm ist, als ob es tausend Stäbe gäbe  
und hinter tausend Stäben keine Welt.*

*Der weiche gang geschmeidig starker Schritte,  
der sich im allerkleinsten Kreise dreht,  
ist wie ein Tanz von Kraft um eine Mitte,  
in der betäubt ein großer Wille steht.*

*Nur manchmal schiebt der Vorhang der  
Pupille  
sich lautlos auf -. Dann geht ein Bild hinein,  
geht durch der Glieder angespannte Stille -  
und hört im Herzen auf zu sein.*

***Pardál***

*v Jardin des Plantes, Paříž*

*Zrak, ztuhlý stálou chůzí podél mříží,  
dávno se kolem přestal rozhlížet.  
Ten pohled, zdá se, tisíc mříží tíží  
a za tisíci mříží žádný svět.*

*Plynulým krokem kreslí za pochodu  
soustavně pravidelnou kružnici  
jak mocné síly v tanci kolem bodu  
mdlé vůle, mrákotami bloudící.*

*Občas, když závoj víček poodhalí,  
do oka se mu vloudí vidina,  
probudí klidné, natažené svaly  
a v srdci opět usíná*

To, co chceme na básni ilustrovat, je Rilкова snaha použít poetický jazyk tak, aby vytvořil malbu jednoho jediného abstraktního slova, pojmu: Pardál. Rilke záměrně však toto abstraktní označení použije pouze jako název básně, zatímco ve verších se neobjeví ani jedinkrát. Namísto toho verše vykreslují prostor v němž se pardál pohybuje, čímž dává čtenáři možnost začlenit se do jeho světa, a to zřejmě proto, aby zrušil onen rozestup mezi vnímajícím subjektem a popisovaným objektem. O těchto dvou způsobech vyjádření hovoří také Jacques Le Rider, když cituje a komentuje Wilhelma Worringera: „Zatímco sklon k vcítění je podmíněn šťastnou a panteistickou důvěrou člověka v jevy vnějšího světa, sklon k abstrakci pramení z hlubokého vnitřního zmatku tváří v tvář těmto jevům.“<sup>86</sup> Abstrakce není pro Worringera známkou modernosti, ale naopak primitivismem. Řekové, vysvětluje, překonali sklon k abstrakci a dobrali se vysokého umění ve znamení *vcítění*.<sup>87</sup> Ono vcítění, o kterém se vyjadřuje Jacques Le Rider, když cituje Wilhelma Worringeru, je možné chápat v tomto kontextu jako pojem ne příliš

---

Dopisy o Cézannovi píše Rilke Claře na podzim roku 1907.

<sup>85</sup> Rilke, Rainer Maria. *Lodice času*. Přeložil Jindřich Pokorný. Vyd. 1. Praha: Odeon, 1966. 215, [7] s. Světová četba; Sv. 364. str. 129. Originální znění *Der Panther (Im Jardin des Plantes, Paris)* in: Rilke R. *Gesammelte Werke: in fünf Bänden*. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Insel; 2003. 3 sv., str. 33.

<sup>86</sup> Worringer, Wilhelm. *Abstraction et Einfühlung*. Paris, 1986, str. 52.

<sup>87</sup> Rider, Jacques Le. *Rilke a Cézanne: Barva učitelkou poezie*. In: Bláhová A. *Rainer Maria Rilke: evropský básník z Prahy: sborník z mezinárodní konference*. 1. vyd. tohoto soub. Jinočany: H & H, 1996, str. 222.

vzdálený od uměleckého vnímání. Napomáhá tomu jeho souvislost s panteistickou důvěrou člověka v jevy vnějšího světa, která je v citaci zmiňována. Vcítěním zde proto není míněno subjektivní promítání se ve věci, nýbrž zrušení distance mezi subjektem a objektem, které vzniká reflexí a jemuž slouží jazyk abstrakce. O abstraktním slovu – znaku jsme již hovořili v podkapitole 2.2 *Vlastnosti básnické řeči*, kde jsme popisovali zákon „úspornosti“, který je propojen s procesem automatizace, ve kterém myšlené „věci“ nejsou viděny/vnímány, nýbrž poznávány. Z toho důvodu zde odkazujeme čtenáře na srovnání těchto dvou podkapitol, ze kterého by mělo být patrné, proč si Rilke vybral pro báseň způsob jazykového vyjádření, který se snaží vymanit ze sklonů k abstrakci.

#### 4.2 Sonety Orfeovi

Na začátku třetí kapitoly jsme se pokoušeli o nastínění problematiky, kterou se zabývali literáti na přelomu 19. a 20. století. To, že se Rilke úvahami nad touto problematikou nejen zabýval, ale že ji do jisté míry vzal za vlastní a že ona pak coby téma ovlivnila jeho uměleckou tvorbu, bychom rádi ukázali v této podkapitole při představení jeho mýtu o Orfeovi.

*Sonety Orfeovi* vznikly v roce 1922 během několika dní, kdy Rilke dokončoval svoji práci na *Elegiích z Duina*. Z toho důvodu se *Sonety* dají považovat za bratrský projekt *Elegií*.<sup>88</sup> Jsou-li *Elegie* dílem vypovídajícím o vnímání, které je vlastní pro básnickou tvorbu, *Sonety* pak doplňují ve svém mýtu o Orfeovi odpověď na otázku, proč takovéto vnímání nelze považovat za samozřejmé.

Mytický svět, který Rilke v *Sonetech Orfeovi* vytvořil, je obydlen dívkami, dětmi, mrtvými, zvířaty, rostlinami a „námi“.<sup>89</sup> Celý tento svět je pak orámován postavou Orfea. Orfeus je v *Sonetech* představován jako zpívající bůh s lyrou, jehož zpěv pronikl ticho změnou, ze které povstal počátek.<sup>90</sup> Předzpěv Orfea trvá i přes rychlé změny a chod ve světě, neboť co se změnami završilo a je plné, padá zpátky v prapůvod.<sup>91</sup> Orfeus byl však

<sup>88</sup> Rilke je označuje v odpovědi polskému překladateli Witoldu Hulewiczovi za dílo ze stejného vrhu. Viz Rilke, Rainer Maria. *Rilkova odpověď polskému překladateli Witoldu Hulewiczovi na otázky týkající se překladu Elegií z Duina*. Dopis přeložila Alena Bláhová. In: Rilke, Rainer Maria. *Elegie z Duina*. Přeložil Jiří Grůša. Vyd. tohoto překladu 1. Praha: Mladá fronta, 1999. str. 57.

<sup>89</sup> V *Sonetech* se Rilke obrací na 1. osobu plurálu.

<sup>90</sup> Srvn. Rilke, Rainer Maria. *Sonety Orfeovi = Die Sonette an Orpheus*. Přeložil Tomáš Vítěk. Bilingvní vydání. Praha: Herrmann & synové, 2003. Část první, sonet I., str. 9.

<sup>91</sup> Srvn. tamtéž, I/XIX., str. 45.

Menádami rozerván, přesto Orfeus přezněl svým řádem křik Menád, proto jeho tón prodlévá ve lvech, skalách, stromech a ptácích.<sup>92</sup> Tím však, že Menády Orfea rozervaly, vyvstal nárok, aby někdo jiný zpěvem udržoval řád světa. Proto se lidé stávají nejen slyšícími, ale také ústy přírody, ve které stále prodlévá tón Orfeova řádu, a je jen na lidech, aby ho zahlédli/uslyšeli a zpěvem nesli dál.

Toto stručné shrnutí mýtu o Orfeovi, které Rilke vytváří v *Sonetech*, nás do jisté míry upomíná na tři biblické mýty: o Adamovi a Evě, o babylónské věži a o pádu Světlonoše. Pro ilustraci si zde připomeneme mýtus o babylónské věži, neboť z uvedených tří biblických mýtů, které se dotýkají tématu poznání, má tento nejvíce shodných motivů s Rilkovým mýtem o Orfeovi. „Celá země byla jednotná v řeči i v činech. Když táhli na východ, našli v zemi Šineáru pláň a usadili se tam. Tu si řekli vespolek: ‚Nuže, nadělejme cihel a důkladně je vypalme.‘ Cihly měli místo kamene a asphalt místo hlíny. Nato řekli: ‚Nuže, vybudujme si město a věž, jejíž vrchol bude v nebi. Tak si učiníme jméno a nebudeme rozptýleni po celé zemi.‘ I sestoupil Hospodin, aby zhlédl město i věž, které synové lidští budovali. Hospodin totiž řekl: ‚Hle, jsou jeden lid a všichni mají jednu řeč. A toto je *teprve* začátek jejich díla. Pak nebudou chtít ustoupit od ničeho, co si usmyslí provést. Nuže, sestoupíme a zmateme jim tam řeč, aby si navzájem nerozuměli.‘ I rozebral je Hospodin po celé zemi, takže upustili od budování města. Proto se jeho jméno nazývá Bábel (to je *Zmatek*<sup>93</sup>), že tam Hospodin zmátl řeč veškeré země a lid rozebral po celé zemi.“<sup>94</sup> Na mýtu o babylónské věži jsme chtěli ilustrovat, že mýty dotýkající se otázek lidského poznání ve vazbě na lidskou řeč mají svoji silnou tradici. Mýtus o babylónské věži se nejčastěji vykládá jako příklad toho, jak se postavil Bůh k lidem, když chtěli oslavovat sami sebe a své schopnosti, namísto toho, aby velebili Boha a jeho řád. Lidské vyvyšování se z řádu stvořeného pak Bůh potrestal zmatením řeči. Akt zmatení řeči se však v mýtu o Babylónské věži nemusí nutně chápat jako vznik rozdílných národních jazyků. Ono zmatení řeči je možné vykládat i jako zásah do řeči, který bude vytvářet svár mezi tím, co si lidé myslí, a mezi tím, jak jsou schopni to vyjádřit.

Nyní, když se vrátíme k Rilkovu mýtu o Orfeovi, zaměříme náš výklad na roli, kterou v onom mýtickém světě sehrávají lidé.

<sup>92</sup> Srvn. tamtéž, I/XXVI., str. 59.

<sup>93</sup> Hebrejská slovní hříčka *zmatek* – zmátl; akkadské *Bab-ili* značí Brána boží. Viz *Bible: Písmo svaté Starého a Nového zákona* (včetně deuterokanonických knih) / český ekumenický překlad. Praha: Česká biblická společnost, 2001, str. 14.

<sup>94</sup> Genesis 11, 1-9. *Bible: Písmo svaté Starého a Nového zákona* (včetně deuterokanonických knih) / český ekumenický překlad. Praha: Česká biblická společnost, 2001, str. 14.

Orfeus je v Rilkových *Sonetch* spojován s charakteristikou, že jeho přirozenost vzrostla z obou říší,<sup>95</sup> tj. z říše živých a z říše mrtvých, proto také bývá v *Sonetch* popisován jako „pán obou říší“. Tato jeho přirozenost s sebou nese schopnost poznání, neboť na půdě *Sonetů* má poznání pouze ten, kdo je schopen nazírat celek, tj. ten, kdo má znalost obou říší, což je nám prezentováno metaforou, že pro poznání větví je třeba znát také kořeny stromu.<sup>96</sup>

Ono poznání v *Sonetch Orfeovi*, jak se nám bude postupně ukazovat, však není totožné s poznáním, které se v kapitole o formalistech dávalo do souvislosti s abstraktním jazykem a automatismem vnímání, nebo jak se prezentovalo v kapitole o básnickově době coby zdroj rozestupu mezi obecným (pojmy) a osobním (myšlení, zkušenosti). Zatímco tento druh poznání, který se tematizoval v předchozích kapitolách, bude v následující kapitole zastoupen „touhou po věděni“ a „snahou vydat počet“, „poznání“ a „poznání celku“ se bude pojít s vědomím, že se jedná o poznání nepoznatelného/neuchopitelného celku.

Orfeus je znalý obou říší, neboť je tím, kdo nám „propojuje hroby se světnicemi“.<sup>97</sup> Tato jeho schopnost nazírat celek se pak pojí s umem „zpívat nekonečnou chválu“.<sup>98</sup> Tento metaforický obrat „zpívání nekonečné chvály“ v rámci *Sonetů* znamená schopnost nahlédnout a být účasten na řádu stvořeného. Co se lidí týče, ti jsou v tomto mytickém světě deficientní v účasti na „nekonečné chvále“, a to právě z toho důvodu, že jim schází poznání celku. Lidé jsou ti, kterým se „na hladině odraz rozmží“,<sup>99</sup> protože jejich vnímání předmětu se pojí s touhou po uchopujícím věděni, v němž vzniká kontrast mezi subjektem a objektem, a tudíž se jim dává místo obrazu (čisté vnímání) pouze odraz předmětu, a také proto, že nejsou schopni setrvávat a dopřát práci času, který si žádá. Namísto pozvolného zrání skrze zkušenosti spěchá člověk k cíli skrze naučené jednotlivé poznatky. V tom Rilke klade důraz na rozdílné vnímání času lidí a přírody. Zatímco příroda se pečlivě chystá na svoji práci a plod této práce vydává až v době zralosti,<sup>100</sup> lidé jsou podle Rilka vždy v předstihu a k cíli spěchají místo v „krásných meandrech“

<sup>95</sup> Srvn. Rilke, Rainer Maria. *Sonety Orfeovi = Die Sonette an Orpheus*. Přeložil Tomáš Vitek. Bilingvní vydání. Praha: Herrmann & synové, 2003. I/VI., str. 19.

<sup>96</sup> Srvn. tamtéž. Příklad s kořenem a větvemi se znovu zopakuje v I/XVII. viz tamtéž, str. 41.

<sup>97</sup> Srvn. tamtéž, I/VI., str. 19.

<sup>98</sup> Srvn. tamtéž, I/IX., str. 25.

<sup>99</sup> Srvn. tamtéž.

<sup>100</sup> Srvn. tamtéž, I/XIV., str. 35.



nejrychlejším způsobem: přímkou.<sup>101</sup> Onoho chvatu se dotýká také následující sonet:<sup>102</sup>

**XXII.**

*Wir sind die Treibenden.  
Aber den Schritt der Zeit,  
nehmt ihn als Kleinigkeit  
im immer Bleibenden.*

*Alles das Eilende  
wird schon vorüber sein;  
denn das Verweilende  
erst weiht uns ein.*

*Knaben, o werf den Mut  
nicht in die Schnelligkeit,  
nicht in den Flugversuch.*

*Alles ist ausgeruht:  
Dunkel und Helligkeit,  
Blume und Buch.*

**XXII.**

*Jsme přezaměstnání.  
Však čas, byť chvatem vzrost,  
není než nicotnost  
ve věčném trvání.*

*A vše spěchající  
už ztrácí se jak stín;  
neb teprve to dlicí  
nás zasvěť.*

*Ó chlapci, škoda je  
odvahy pro rychlost,  
škoda s ní zkoušet let.*

*Vše mešká s pokojem:  
temno i světelnost,  
kniha i květ.*

Podobně jako v mýtu o babylónské věži i v Rilkově mýtu o Orfeovi se lidé snaží vydělit se z řádu stvořeného a stejně jako v onom mýtu následkem toho dochází k „zmatení řeči“. V *Sonetech* se však se zmínkou o této lidské deficitnosti objevuje také nárok, aby se lidé i přesto pokoušeli o poznání obrazu, nikoli odrazu. Možnost, jak toho dosáhnout, se v *Sonetech* stejně jako u Orfea tak i u lidí pojí s nárokem, aby byli znalí obou-břehů (Doppelbereich), protože teprve pak budou jejich hlasy věčné a mírné, a tedy uchystané pro nekonečnou chválu. Zde se ukazuje úskalí toho, že stvořené bylo rozděleno na dva-břehy (Doppelbereich). V *Sonetech* představuje metafora rozervaného Orfea Menádami také metaforu pro rozdělení stvořeného. Zatímco však v První části *Sonetů Orfeovi* jsou to Menády, kdo rozerval Orfea, v Druhé části *Sonetů Orfeovi* jsou jako aktéři zobrazování lidé. Orfeus je rozdělený (verteilt), protože byl rozdíráán. A tato „ostrost“ (Scharfe), která Orfea rozdírá, je v *Sonetech* popisována jako vlastnost lidí.<sup>103</sup> Jako původce této „ostrosti“ u lidí je v *Sonetech* označována lidská touha po vědění, která je hodnocena negativně, neboť způsobuje rozdělení stvořeného na dva-břehy, čímž dosahuje

<sup>101</sup> Srvn. tamtéž, I/XXIV., str. 55.

<sup>102</sup> Tamtéž, I/XXII., str. 51. Originální znění *Die Sonette an Orpheus, Erster Teil, XXII.* In: Rilke R. *Gesammelte Werke: in fünf Bänden.* 1. Aufl. Frankfurt am Main: Insel; 2003. 3 sv., str. 227.

<sup>103</sup> Srvn. Rilke, Rainer Maria. *Sonety Orfeovi = Die Sonette an Orpheus.* Přeložil Tomáš Vitek. Bilingvní vydání. Praha: Herrmann & synové, 2003. II/XVI., str. 93.

opaku toho, po čem toužila. Lidé nemohou mít účast na nekonečné chvále, neboť jim schází poznání celku.

V *Sonetech Orfeovi* se zvyšlovňuje úskalí, že lidé nemají poznání celku právě kvůli tomu, že touží vědět. Tato deficitnost na poznání celku je u Rilka neodmyslitelně spjata s lidskou řečí. V Rilkově mýtu o Orfeovi se lidé vydělili z řádu stvořeného a to tím způsobem, že se ho pokoušeli svým věděním vlastnit a popsat (vnést do něho řád svými slovy), což vedlo k rozdělení stvořeného na dva břehy. Dokud se lidé nenavrátní mezi stvořené, ze kterého se vydělili, nebude jim v mytickém světě Orfea umožněna účast na poznání celku a schopnost jeho vyjádření. Přivlastňování si světa slovy se dotýkají především první tři strofy tohoto sonetu:<sup>104</sup>

#### XVI.

*Du, mein Freund, bist einsam, weil ....  
Wir machen mit Worten und Fingerzeigen  
uns allmählich die Welt zu eigen,  
vielleicht ihren schwächsten, gefährlichsten Teil.*

*Wer zeigt mit Fingern auf einen Geruch? -  
Doch von den Kräften, die uns bedrohten,  
fühlst du viele ... Du kennst die Toten,  
und du erschrickst vor dem Zauberspruch.*

*Sieh, nin heißt es zusammen ertragen  
Stückwerk und Teile, als sei es das Ganze.  
Dir helfen, wird schwer sein. Vor allem: pflanze*

*mich nicht in dein Herz. Ich wüchse zu schnell.  
Doch meines Herrn Hand will ich führen und sagen:  
Hier. Das Esau in seinem Fell.*

#### XVI.

*Jsi sám, můj příteli, poněvadž...  
Tak dlouho jsme slova a znak sili,  
až jsme si postupně svět přivlastnili –  
snad jeho nejslabší, nejstrašnější část.*

*Kdo je s to ukázat prsty pach?  
Přec z mocností, jež nás ohrozily,  
cítíš mnohé... Mrtvé znáš a síly  
v zaklínadlech vzbouzejí tvůj strach.*

*Pohled', nyní je nutné společně nést  
části a zlomky, jak by to celek byl.  
Těžko ti pomoci. Hlavně: ne, bys sil*

*mě v své srdce. Příliš rychle bych rost ti.  
Přece hodlám ruku svého pána vést  
a říct: Zde. Ezau v své kůži se srstí.*

K postavě „přítel“, která se objevuje v právě citovaném sonetu, je třeba uvést, že se nejedná o člověka, nýbrž o psa, jak uvádí Katharina Kippenberg ve své knize *Rainer Maria Rilkes Duineser Elegien und Sonette an Orpheus*.<sup>105</sup> Postava „přítele-psa“ spadá v mytickém světě Orfea do společenství zvířat, dětí a dívek díky jejich shodné charakteristice, co se vztahu ke stvořenému týče. Skrze tyto postavy je pak prezentována schopnost přistupovat nejen k poznání stvořeného, ale i k jeho vyslovování jiným

<sup>104</sup> Tamtéž, I/XVI., str. 39. Originální znění *Die Sonette an Orpheus, Erster Teil, XXII*. In: Rilke R. *Gesammelte Werke: in fünf Bänden*. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Insel-Verlag, 2003. 3 sv., str. 223.

<sup>105</sup> Kippenberg, Katharina. *Rainer Maria Rilkes Duineser Elegien und Sonette an Orpheus*. Frankfurt an Main: Insel-Verlag, 1946, str. 135.

způsobem. O tom, jakým způsobem se odlišuje přístup zvířat a dětí ke stvořenému, se Rilke v *Sonetech* nezmiňuje.<sup>106</sup> Vzhledem k tomu, že však spadají do stejného společenství s dívkami, o kterých se Rilke v mýtu o Orfeovi zmiňuje více, vystačíme si s poukázáním na to, v čem jsou dívky od běžných lidí odlišné.

K vytvoření obrazu „dívek“ je klíčový především XIII. Sonet Druhé části,<sup>107</sup> kde se ukazuje, že také Rilkův Orfeus má svoji Eurydiku, a pak z následující pasáže z *Rilkovy odpovědi polskému překladateli Witoldu Hulewiczovi*: „Sonety jsou, a ani tomu nemůže být jinak, ze stejného ‚vrhu‘ jako *Elegie*, a skutečnost, že se zjevily náhle, jako reakce na předčasnou smrt jedné mladé dívky, je posouvá blíže ke zdroji jejich původu; [...]“.<sup>108</sup> Přeneseně řečeno, jsou dívky v *Sonetech*, každá z nich, Eurydikou. Motiv „dívek“ je pak možné díky těmto dvěma zdrojům prezentovat charakteristikou, že mají zkušenost s oběma-břehy, tj. s říší živých i s říší mrtvých. Díky jejich znalosti obou-břehů pak mají stejný náhled poznání celku jako Orfeus, a tudíž jsou schopny „zpívat nekonečnou chválu“, tj. vyjádřit to, co nahlédly. Motiv „dívek“ a jejich schopnosti vyjádřit to, co nahlédly, se dotýká také následující sonet:<sup>109</sup>

## XV

*Wartet..., das schmeckt... Schon ists auf der Flucht.  
...Wenig Musik nur, ein Stampfen, ein Summen -:  
Mädchen, ihr warmen, Mädchen, ihr stummen,  
tanzt den Geschmack der erfahrenen Frucht!*

*Tanzt die Orange. Wer kann sie vergessen,  
wie sie, ertrinkend in sich, sich wehrt  
wider ihr Süßsein. Ihr habt sie besessen.  
Sie hat sich köstlich zu euch bekehrt.*

*Tanzt die Orange. Die wärmere Landschaft,  
werft sie aus euch, daß die reife erstrahle  
in Lüften der Heimat! Erglühte, enthüllt*

## XV

*Počkejte... To chutná... Už zas uniká.  
...Jen tón hudby, dusot, hukot v čele -:  
Dívky, vy vroucné, vy oněmělé,  
tančete chuť plodu, jenž vás proniká.*

*Tančete pomeranč. Kdo by zapomněl,  
jak se proti své sladkosti celý  
bránil, v sebe vpít. Vy jste ho měly.  
Přivrátil se k vám tak lahodně.*

*Tančete pomeranč. Teplejší zem  
vyvrzte z nitra, ať může zralost žhnout  
vzduchem vlasti. Odhalte, rdivé, vlny*

<sup>106</sup> Těmto dvěma modelovým postavám je však věnována Rilkova pozornost v *Elegiích z Duina*.

<sup>107</sup> Viz Rilke, Rainer Maria. *Sonety Orfeovi = Die Sonette an Orpheus*. Přeložil Tomáš Vítek. Bilingvní vydání. Praha: Herrmann & synové, 2003. I/XV., str. 87.

<sup>108</sup> Rilke, Rainer Maria. *Rilkova odpověď polskému překladateli Witoldu Hulewiczovi na otázky týkající se překladu Elegií z Duina*. Dopis přeložila Alena Bláhová. In: Rilke, Rainer Maria. *Elegie z Duina*. Přeložil Jiří Grůša. Vyd. tohoto překladu 1. Praha: Mladá fronta, 1999. str. 57.

<sup>109</sup> Rilke, Rainer Maria. *Sonety Orfeovi = Die Sonette an Orpheus*. Přeložil Tomáš Vítek. Bilingvní vydání. Praha: Herrmann & synové, 2003. I/XV., str. 37. Originální znění *Die Sonette an Orpheus, Erster Teil, XXII*. In: Rilke R. *Gesammelte Werke: in fünf Bänden*. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Insel-Verlag, 2003. 3 sv., str. 222.

*Düfte um Düfte! Schafft die Verwandtschaft  
mit der reinen, sich weigernden Schale,  
mit dem Saft, der die Glückliche füllt!*

*vůně pod vůní! S korou v nitru svém  
spřízněte se, čistou a zdráhavou,  
a šťávou, jež ji šťastnou plní.*

Motiv „dívek“ odhaluje v Rilkově mýtu o Orfeovi, že k poznání celku je zapotřebí mít znalost obou-břehů a že k této znalosti mají přístup mimo Orfea také dívky, děti a zvířata. Ten, kdo pak dosáhne tohoto poznání, má také schopnost účastnit se skrze „vyjádření“ na řádu stvořeného. Toto „vyjádření“, které je v *Sonetech* metaforicky prezentováno coby schopnost „zpívat nekonečnou chválu“, ve které se nese řád stvořeného, užívá jazyka jiným způsobem, protože se zakládá na odlišném vnímání světa. Zatímco „lidé“ v Rilkově mýtu o Orfeovi rozdělují svojí touhou po vědění celek stvořeného na dvě části – subjekt a objekt –, mezi kterými vytváří ostrou hranici, dívky, děti a zvířata v Rilkově mýtu toto rozlišení nemají. Opět si doplníme ilustrativním sonetem:<sup>110</sup>

### *XIII.*

*Voller Apfel, Birne und Banane,  
Stachelbeere ... Alles dieses spricht  
Tod und Leben in den Mund ... Ich ahne ...  
Lest es einem Kind vom Angesicht,*

*wenn es sie erschmeckt. Dies kommt von weit.  
Wird euch langsam namenlos im Munde?  
Wo sonst Worte waren, fließen Funde,  
aus dem Fruchtfleisch überrascht befreit.*

*Wagt zu sagen, was ihr Apfel nennt.  
Diese Süße, die sich erst verdichtet,  
um, im Schmecken leise aufgerichtet,*

*klar zu werden, wach und transparent,  
doppeldeutig, sonnig, erdig, hiesig -:  
O Erfahrung, Fühlung, Freude -, riesig!*

### *XIII.*

*Plnost jablek, banánů, moruší  
a angreštů... Všechny v ústech znějí  
smrtí a životem... Ach, už tuším...  
Přečti to dítěti v obličej,*

*když je chutná. Zdaleka to jde.  
Cítíš v ústech to, co není jménem?  
Kde dřív slova byla, volně z dřeně  
šťáva žasnouc tryská po proudech.*

*Odvaž se říct, co jablkem nazýváš.  
Onu sladkost, jež se prvně hustá  
stává a v chutnání tiše vzrůstá,*

*aby byla teplá a šalivá,  
bdělá a jasná – slunce a země:  
znalost, zralost a radost – bez měř!*

V *Sonetech* Orfeovi Rilke prezentuje mýtus, ve kterém se popisuje, co stojí za zmatením jazyků. Mimo tohoto mýtu však *Sonety* také vybízejí k zaujetí nového postoje člověka k poznání. „Poznání celku“, které se v *Sonetech* objevuje, se prezentuje coby nový přístup

<sup>110</sup> Rilke, Rainer Maria. *Sonety Orfeovi = Die Sonette an Orpheus*. Praha: Herrmann & synové, 2003. Přeložil Tomáš Vitek. Bilingvní vydání. Část první, sonet XIII., str. 33. Originální znění *Die Sonette an Orpheus, Erster Teil, XXII*. In: Rilke R. *Gesammelte Werke: in fünf Bänden*. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Insel-Verlag, 2003. 3 sv., str. 221.

ke světu, kde se již nerozděluje na subjekt a objekt, nýbrž představuje náhled světa jakožto nepoznatelného/neuchopitelného celku. Rozdíl mezi vnímáním a poznáním, který byl veden v předchozích kapitolách, byl setřen poznáním nepoznatelného celku, které se projevuje plným vnímáním.

V následující podkapitole se pokusíme o představení, jakým způsobem je odlišné vnímání toho, kdo je schopen dosáhnout „znalosti obou-břehů“, tj. jaké specifické vlastnosti se pojí s vnímáním toho, jenž by měl být schopen svým jazykem „vytvářet věci“.

### 4.3 Elegie z Duina

Literární díla Rainera Marii Rilka bývají v interpretacích velmi často vykládána ve spojitosti s motivem smrti, ať už více plodným způsobem, jako to činí například Maurice Blanchot ve svém *Literárním prostoru* nebo Martin Heidegger, jemuž byl Rilkův pojem „autentické smrti“ blízký natolik, že některé rilkovské motivy se dají zahlédnout i v Heideggerově stěžejním díle *Bytí a čas*, anebo způsobem méně šťastným, jak je tomu například u Lou Andreas-Salomé,<sup>111</sup> která v knize *Rainer Maria Rilke*<sup>112</sup> motiv smrti v Rilkově díle vykládá (díky svému osobnímu vztahu s básníkem) psychoanalyzující metodou, jež sice může místy přinášet zajímavý pohled na Rainera Mariu Rilka, od jeho vlastní tvorby nás však spíše odvádí.<sup>113</sup>

To, že se motiv smrti dostal v rilkovském bádání do popředí, není však neopodstatněnou libůstkou těch či oněch interpretů, neboť v dílech Rainera Marii Rilka „pochoduje“ jeden mrtvý za druhým. Nejinak je tomu i v jeho hlavním díle, *Elegiích z Duina*.

„V *Elegiích* se život v rámci stejných daností stává znovu možným, ba dokonce v nich zakouší ono definitivní přitakání, k němuž mladý Malte,<sup>114</sup> ač na správné a obtížné

<sup>111</sup> Na podobné vlně se nesou také interpretace Aleše Nováka. Viz Novák, Aleš. *Úzkostný básník R. M. Rilke*, in: Rilke, Rainer Maria. *A já v plamenech: (výbor z básní)*. Přeložil Aleš Novák. Vyd. 1. Praha: Togga, 2010, str. 71.

<sup>112</sup> Andreas-Salomé, Lou. *Rainer Maria Rilke*. Přeložila Alena Bláhová. Praha: Torst, 1994. 89 s.

<sup>113</sup> O tom, jak nepříhodný může být tento způsob interpretace, nám jako ilustrace může sloužit samotné Rilko vyjádření v dopise pro Lou Andreas-Salomé z 28. prosince 1911: „Na Tvého lékaře teď myslím méně než dříve. Psychoanalýza je na mne moc důkladná, pomáhá jednou provždy, uklízí nitro, a najít je jednoho dne uklizené by bylo možná ještě beznadějnější než tento nepořádek.“ In: Rilke, Rainer Maria a Andreas-Salomé, Lou. *Korespondence*. Přeložila Alena Bláhová. Vyd. 1. Praha: Aula, 1996. str. 200.

<sup>114</sup> Zde Rilke odkazuje na své prozaické dílo *Zápisky Malta Lauridse Brigga*. České vydání např. Rilke, Rainer Maria. *Zápisky Malta Lauridse Brigga*. Přeložil Josef Suchý. 1. vyd. Praha: Mladá fronta. 1967.

cestě ‚des longues études‘, nebyl ještě schopen dospět. *Přítakání životu i smrti je v Elegiích jedno a totéž*; *Elegie* ukazují a slavnostně oznamují, že jedno bez druhého je omezenost, jež v důsledku vylučuje vše nekonečné. Smrt je odvrácená, námi neosvětlovaná *strana života*: musíme se pokusit intenzivněji si uvědomit svou existenci, která přebývá v *obou těchto neohraničených oblastech* a z *obou se nevyčerpatelně žije*. Pravá podoba života zahrnuje obě oblasti, krev většího oběhu pulzuje oběma: *neexistuje ani tento, ani onen svět, nýbrž velká jednota* [...].<sup>115</sup> V odpovědi na Hulewiczovu otázku ptající se po motivu smrti v *Elegiích z Duina* Rilke uvádí, že motiv smrti v *Elegiích* přichází s představou, že naše existence přebývá ve dvou neohraničených oblastech, které vytváří velkou jednotu. Lidské pochybení pak spočívá v tom, že tyto dvě oblasti nevnímají jako jednotu, nýbrž naopak mezi nimi vedou ostrou dělicí hranici. Rilkovským mýtem, stojícím za oním rozdělením na dva-břehy (Doppelbereich), jsme se zabývali v předchozí podkapitole; z ní si také odnášíme poznatek, že v onom mýtu se vyskytují i postavy, které dokáží vnímat onu velkou jednotu a díky tomu mají účast na poznání celku. Z Rilkovy odpovědi na Hulewiczovu otázku se ukazuje, že také v *Elegiích* se básník pokouší předložit, že přitakat životu nelze bez přitakání smrti, neboť se jedná o jedno a totéž, a že není tudíž možné vést ostrou hranici mezi oběma-oblastmi (Doppelbereich). V *Elegiích*, stejně jako v *Sonetech Orfeovi*, přivádí Rilke do hry postavy, které jsou schopné vnímat onu velkou jednotu. Na těchto postavách pak Rilke zvyšlovňuje, v čem je jejich vnímání charakteristické.

Tematizuje-li se v *Elegiích* rozdělení na dva-břehy, tj. říši živých a říši mrtvých, je potřeba mít na paměti, že tím Rilke nemá na mysli křesťanský koncept vezdejšího světa a království nebeského. „Nikoli ovšem v *křesťanském smyslu* (od nějž se stále vášnivěji odvracím), nýbrž v čistě pozemském, hluboce pozemském, blaženě pozemském vědomí je třeba uvádět *zde* nazřené a uchopené do širšího, nejširšího rámce. Nikoli do onoho světa, jehož stín zatemňuje zemi, nýbrž do celého světa, do *celku*.“<sup>116</sup> Ve svém díle se snaží Rilke nahradit křesťanský koncept představou, že říše živých a mrtvých jsou neohraničené oblasti, které se rozprostírají v celku světa, v přírodě. To, že je takto neohraničeně nejsme schopni vnímat, pak připisuje omylu našeho vědomí, které si vazbami, jež si vytváří při snaze poznat a popsat, zabraňuje v tom, aby bylo otevřené.

<sup>115</sup> Rilke, Rainer Maria. *Rilkova odpověď polskému překladateli Witoldu Hulewiczovi na otázky týkající se překladu Elegií z Duina*. Dopis přeložila Alena Bláhová. In: Rilke, Rainer Maria. *Elegie z Duina*. Přeložil Jiří Grůša. Vyd. tohoto překladu 1. Praha: Mladá fronta, 1999. str. 56.

<sup>116</sup> Rilke, Rainer Maria. *Rilkova odpověď polskému překladateli Witoldu Hulewiczovi na otázky týkající se překladu Elegií z Duina*. Dopis přeložila Alena Bláhová. In: Rilke, Rainer Maria. *Elegie z Duina*. Přeložil Jiří Grůša. Vyd. tohoto překladu 1. Praha: Mladá fronta, 1999. str. 57.

„Otevřeností nemyslíme nebe, vzduch, prostor – to jsou pro pozorovatele stále ještě objekty a tudíž neprůhledné. Zvíře, květina *je* tím vším, aniž si to uvědomuje, a má takto před sebou, z druhé strany sebe sama, tuto nepopsatelně otevřenou svobodu, která pro nás možná má své ekvivalenty, extrémně chvilkové, jen v prvních okamžicích lásky, když bytost vidí v druhém, v milovaném, svůj vlastní rozměr, nebo ještě ve výlevu k Bohu.“<sup>117</sup> Maurice Blanchot ve svém *Literárním prostoru* popisuje, že Rilkem označený omyl našeho vědomí se zakládá na nesprávném přístupu k vnitřku a k vnějšku: „Zamysleme se nad dvěma překážkami, z nichž jedna je spjata s lokalizací jsoucen, s jejich časovým či prostorovým omezením, to znamená s tím, co by se dalo nazvat špatným objemem, v němž jedna věc nutně vytlačuje druhou, dává se vidět jen tak, že zakrývá tu druhou atd. Druhá obtíž pochází ze špatné interiority, ze špatné interiority vědomí, v níž jsme bezpochyby vyvázáni z omezení tady a teď, v níž v nitru naší intimity disponujeme vším, v níž jsme však touto uzavřenou intimitou také vyloučení z opravdového přístupu ke všemu, jsme vyloučení mimo jiné z věcí svým pánovitým postojem, kterým činíme věcem násilí, onou uskutečňující aktivitou, která z nás dělá vlastníky, výrobce, starající se o výsledky a bažící po předmětech.“<sup>118</sup> V *Elegiích z Duina* se pak nabízí jako řešení změnit onen nesprávný přístup k vnitřku a k vnějšku, kde se dělí na subjekt a objekt, a nahradit ho tím, že se vědomí rozprostře ve vnitřním prostoru světa (Weltinnenraum). Této problematiky vnitřku a vnějšku se týká také začátek 6. strofy Sedmé elegie:<sup>119</sup>

<i>Nirgends, Geliebte, wird Welt sein, als innen. Unser /</i>	<i>A nikde než v nitru, má lásko, nenajdeš svět./</i>
<i>Leben geht hin mit Verwandlung. Und immer</i>	<i>Náš život mjí směnou a změnou. I vnějšek</i>
<i>geringer /</i>	<i>mizí /</i>
<i>schwindet das Außen. Wo einmal ein dauerndes</i>	<i>menší a menší. A tam, kde stával bytelný</i>
<i>Haus war; /</i>	<i>dům, /</i>
<i>schlägt sich erdachtes Gebild vor, quer, zu</i>	<i>dere se náhle smyšlený patvar, ale tak silně /</i>
<i>Erdenklichem /</i>	<i>nabitý možnostmi, jako by celý dál žil ještě</i>
<i>völlig gehörig, als ständ es noch ganz im Gehirne. /</i>	<i>v mozku. /</i>

Na otázku, jakým způsobem se musí naše vědomí proměnit, aby bylo schopné vnímat vnitřní prostor světa, jako odpověď přichází v *Elegiích* postavy dětí a především zvířat,

<sup>117</sup> Rilke, Rainer Maria. Dopis z 25. února 1926, in: Blanchot, Maurice. *Literární prostor*. Přeložili Marie Kohoutová a Michal Pacvoň. Praha: Herrmann & synové, 1999, str. 177.

<sup>118</sup> Blanchot, Maurice. *Literární prostor*. Přeložili Marie Kohoutová a Michal Pacvoň. Praha: Herrmann & synové, 1999, str. 178.

<sup>119</sup> Rilke, Rainer Maria. *Elegie z Duina*. Přeložil Jiří Grůša. Vyd. tohoto překladu 1. Praha: Mladá fronta, 1999, str. 32. Originální znění *Duineser Elegien, Die siebente Elegie*. In: Rilke R. *Gesammelte Werke: in fünf Bänden*. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Insel; 2003. 3 sv., str. 197.

v *Sonetech Orfeovi* tyto postavy doplňovaly ještě dívky, v pozdních básnických sbírkách, které vznikly po *Elegiích z Duina*, jsou to pak především růže.

#### 4.3.1 Špatné vědomí

V podkapitole věnující se *Sonetům Orfeovi* jsme poukazovali na zvláštní charakteristiku rilkovského motivu „dívek“. „Dívky“ mají účast na poznání celku, neboť svým vnímáním nedělí svět na dva-břehy (Doppelbereich), nýbrž jej vnímají jako jednotu: „Sonety ukazují jednotlivosti této činnosti [která nás uschopňuje k našemu úkolu: vnímání celku], která se zde zjevuje pod jménem a ochranou jedné mrtvé dívky, jejíž nedokonalost a nevinnost udržuje vchod do hrobu otevřený, takže ta, jež do něj vešla, patří k oněm silám, uchovávajícím jednu část života čerstvou a otevřenou vůči jeho druhé, bolestné polovině.“<sup>120</sup> V *Elegiích z Duina* se pak zvyšlovňuje, jakým způsobem mají také zvířata účast na onom celku.

Němá zvíř se v *Elegiích* odlišuje od lidí tím, že oproti lidem nemá vědomí času a ohraničeného prostoru. Její odlišné vědomí spočívá v tom, že na rozdíl od lidí proti sobě nestaví smrt; zvíře smrt nevidí.<sup>121</sup>

*Mit allen Augen sieht die Kreatur  
das Offene. Nur unsre Augen sind  
wie umgekehrt und ganz um sie gestellt  
als Fallen, rings um ihren freien Ausgang.  
Was draußen ist, wir wissens aus des Tiers  
Antlitz allein; denn schon das frühe Kind wenden  
wir um und zwingens, daß es rückwärts  
Gestaltung sehe, nicht das Offne, das  
im Tiergesicht so tief ist. Frei von Tod.  
Ihn sehen wir allein; das freie Tier  
hat seinen Untergang stets hinter sich  
und vor sich Gott, und wenn es geht, so gehts  
in Ewigkeit, so wie die Brunnen gehen.*

*Němý tvor všema očima vnímá  
prostory. To naše oči,  
zkroucené v odvratu, tvoří kruh pastí  
okolo jeho volných cest.  
Co venku je, víme jen z rysů  
zvířete; a tak už nutíme i dítě  
dívat se zpátky a vidět  
hotové tvary, nikoli prostor  
ve tváři tvora. Hluboký, mimo smrt.  
Tu vidíme jen my; svobodné zvíře  
má boha před sebou a kdesi  
v patách zánik, když tedy jde,  
jde jako studny věčnem.*

<sup>120</sup> Rilke, Rainer Maria. *Rilkova odpověď polskému překladateli Witoldu Hulewiczovi na otázky týkající se překladu Elegií z Duina*. Dopis přeložila Alena Bláhová. in: Rilke, Rainer Maria. *Elegie z Duina*. Přeložil Jiří Grůša. Vyd. tohoto překladu 1. Praha: Mladá fronta, 1999. str. 60.

<sup>121</sup> Rilke, Rainer Maria. *Elegie z Duina*. Přeložil Jiří Grůša. Vyd. tohoto překladu 1. Praha: Mladá fronta, 1999. str. 34. Originální znění *Duineser Elegien, Die achte Elegie*. In: Rilke R. *Gesammelte Werke: in fünf Bänden*. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Insel-Verlag, 2003. 3 sv., str. 199.



Právě proto, že zvíře smrt nevidí, nemá ani vědomí času, které vzniká spolu s uvědoměním první jednotky, která bezčasí/věčnost ohraničuje a rozděluje. S uvědoměním si času se pak pojí také lidské rozvrhování se v životě, čímž vzniká vnímání ohraničeného prostoru:<sup>122</sup>

*Wäre Bewußtheit unsrer Art in dem  
sicheren Tier, das uns entgegenzieht  
in anderer Richtung -, riß es uns herum  
mit seinem Wandel. Doch sein Sein ist ihm  
unendlich, ungefaßt und ohne Blick  
auf seinen Zustand, rein, so wie sein Ausblick.  
Und wo wir Zukunft sehn, dort sieht es Alles  
und sich in Allem und geheilt für immer.*

*Mít náš druh vědomí i tenhle pokojný tvor;  
který nám vytáhl v ústřety  
opačným směrem -, zmátl by nás  
tou změnou. Jeho bytí je ale  
bez konce, fazet a ohledů  
na svůj stav, vyhledává pouze, ryzí a čisté.  
A kde my vnímáme budoucí věci, on vidí  
všechno a sebe v tom všem, navždycky uzdraven.*

Oproti zvířatům má tedy člověk v *Elegiích z Duina* vědomí časoprostoru,<sup>123</sup> které Maurice Blanchot ve svém Literárním prostoru označuje jako původce „špatného objemu“ a „špatné interiority“, o kterých jsme se zmiňovali výše. Tato charakteristika lidského vědomí, které se nám skrze představení zvířete dostává, se pak pojí s tím, že člověk reflektuje svůj stav („fazety a ohledy na svůj stav“), díky čemuž vzniká ono rozdělení na „já a ty“, subjekt a objekt. Rozdělením na subjekt a objekt se člověk vyděluje z řádu stvořeného, z celku světa, „věc“ se pak člověku dává pouze reprezentací, stejně tak jako člověk „světu věcí“. S postavou zvířete a jejího odlišného postoje ke smrti se v *Elegiích* objevuje příklad toho, jak by se lidé mohli vypořádat s oním „špatným objemem“ a „špatnou interioritou“. „Smrt by v tomto smyslu byla ekvivalentem toho, co bylo nazváno intencionalita. Skrze smrt ‚se díváme do vnějšku skvělým pohledem zvířete‘. Skrze smrt se oči obrací zpět a toto obrácení, to je druhá strana, a druhá strana, to je fakt, že žijeme už ne odvrácení, ale navrácení, uvedení do intimity obratu, nikoli zbavení vědomí, ale skrze vědomí ustavení vně něj a uvržení do extáze tohoto pohybu.“<sup>124</sup> Člověk však na rozdíl od zvířete má již vždy vědomí smrti,<sup>125</sup> nelze proto onen obrat od smrti, kterou si člověk postavil před sebe, učinit pouze tak, že si ji zakryje a bude se ji snažit přehlížet. Namísto toho *Elegie* přicházejí s nárokem přijmout smrt, tj. přitakat

<sup>122</sup> Rilke, Rainer Maria. *Elegie z Duina*. Přeložil Jiří Grůša. Vyd. tohoto překladu 1. Praha: Mladá fronta, 1999. str. 35. Originální znění *Duineser Elegien, Die achte Elegie*. In: Rilke R. *Gesammelte Werke: in fünf Bänden*. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Insel-Verlag, 2003. 3 sv., str. 200.

<sup>123</sup> Srvn. Krumme, Peter. „*Eines Augenblickes Zeichnung*“: zur Temporalität des Bewußtseins in Rilkes *Duineser Elegien*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 1988, str. 13-16.

<sup>124</sup> Blanchot, Maurice. *Literární prostor*. Přeložili Marie Kohoutová a Michal Pacvoň. Praha: Herrmann & synové, 1999, str. 178.

<sup>125</sup> S výjimkou dětství jak Rilke naznačuje ve Čtvrté elegii.

smrti jako životu, neboť společně dohromady podle Rilka vytváří celek, který je neohraničený neboli otevřený prostor. Ilustrativní k motivu přijmutí smrti jsou závěrečné verše Čtvrté elegie:<sup>126</sup>

[...] *Aber dies: den Tod,  
den ganzen Tod, noch vor dem Leben so  
sanft zu enthalten und nicht böse zu sein,  
ist unbeschreiblich.*

[...] *Tohle však: přijmout smrt,  
celou smrt, smírně a před životem  
a přitom – nebýt zlý,  
neumím popsat.*

#### 4.3.2 Viditelné a neviditelné

Říše živých a říše mrtvých, které společně vytváří v *Elegiích z Duina* velkou jednotu, jsou manifestací viditelného a neviditelného. Pokud by se tyto oblasti oddělovaly, redukoval by se vztah člověka na říši živých, tj. na viditelnou oblast, které je vlastní uchopování, vlastnění a užívání. Přijme-li se však, že oblast viditelného je jedno a totéž jako oblast neviditelného, vyvstává tím před člověkem nárok, aby ono viditelné byl schopen přeměňovat v neviditelné: „Příroda, věci, s nimiž zacházíme a které užíváme, jsou dočasné a pomíjivé; jsou však, dokud tu jsme my, *naším* majetkem i našimi přáteli, kteří znají naši bídu i radost tak, jako ji důvěrně znali i důvěrníci našich předků. Proto nejde jen o to, abychom s věcmi vezdejšího světa nezacházeli špatně a nesnižovali je, nýbrž právě pro pomíjivost, již s námi sdílejí, bychom měli tyto jevy a věci uchopit a proměňovat s nejupřímnějším pochopením. Proměňovat? Ano, neboť je naším úkolem vtisknout do sebe tuto dočasnou, pomíjivou zemi tak hluboko, mučivě a vášnivě, aby v nás znovu ‚neviditelné‘ povstala její podstata. *Jsme včely Neviditelného. Nous butinons éperdument le miel du visible, pour l’accumuler dans la grande ruche d’or de l’Invisible.*“<sup>127</sup> Elegie nám ukazují na tomto díle, na díle neustálého přesazování milovaného viditelného a hmatatelného světa do neviditelného kmitání a rozrušenosti naší povahy, nové kmitočty zavedené do sféry, v níž se chvěje a kmitá samo univerzum.“<sup>128</sup> Tohoto

<sup>126</sup> Rilke, Rainer Maria. *Elegie z Duina*. Vyd. tohoto překladu 1. Praha: Mladá fronta, 1999. Překlad básní Jiří Grůša, dopis přeložila Alena Bláhová. str. 22. Originální znění *Duineser Elegien, Die vierte Elegie*. In: Rilke R. *Gesammelte Werke: in fünf Bänden*. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Insel-Verlag, 2003. 3 sv., str. 187.

<sup>127</sup> „*Horlivě sbíráme med z viditelného, abychom jej shromažďovali ve velkém zlatém úlu Neviditelného.*“ pracovní překlad.

<sup>128</sup> Rilke, Rainer Maria. *Rilkova odpověď polskému překladateli Witoldu Hulewiczovi na otázky týkající se překladu Elegií z Duina*. Dopis přeložila Alena Bláhová. In: Rilke, Rainer Maria. *Elegie z Duina*. Přeložil Jiří Grůša. Vyd. tohoto překladu 1. Praha: Mladá fronta, 1999. str. 57-58.

úkolu se pak chápe umělecké dílo, v Rilkově případě právě básnický jazyk, čehož se také dotýkají následující verše ze čtvrté strofy Deváté elegie:<sup>129</sup>

[...] Ach, in den andern Bezug, /  
wehe, was nimmt man hinüber? Nicht das  
Anschau, das hier /  
langsam erlernte, und kein hier Ereignetes.  
Keins./  
Also Schmerzen. Also vor allem das Schwersein,/  
also der Liebe lange Erfahrung, - also /  
lauter Unsägliches. Aber später,/  
unter den Sternen, was solls: die sind besser  
unsäglich./  
Bringt doch der Wanderer auch vom Hange des  
Bergrands /  
nicht eine Hand voll Erde ins Tal, die Allen  
unsäglich, sondern /  
ein erworbenes Wort, reines, den gelben und  
blaun / Enzian. Sind wir vielleicht hier, um zu  
sagen: Haus,/  
Brücke, Brunnen, Tor; Krug, Obstbaum, Fenster;  
-/  
höchstens: Säule, Turm .... aber zu sagen,  
versteht,/  
oh zu sagen so, wie selber die Dinge niemals /  
innig meinten zu sein. [...]

[...] Neboť, co jinak, ach, běda,/  
vezmem na druhý břeh? Žádný z těch pracných  
/  
názorů odtud, pražádný příběh. Nic./  
Bolesti tedy. Anebo námahu bytí,/  
to hlavně. Anebo dlouhou zkušenost lásky -, a  
tedy samé /  
záhadné věci. Ale co potom, /  
co s tím pak ve sférách hvězd: které jsou  
záhadné lépe?/  
I poutník na cestě k údolí se srázných hřebeniů  
hor/  
si nenese jen svou hrst země, záhadné každému  
z nás, /  
ale i dobyté slovo, ryzí, ten hořec, ten žlutý a  
modrý/  
encián. A nejsme tu nejspíš, abychom řekli:  
dům,/  
most a brána, džbán, studna, jabloň a okno - /  
a snad ještě: sloup nebo věž..., ale jen řekli,  
chápeš,/  
ó, řekli je tak, jak věci samy se nikdy /  
nemohly mínit. [...]

Nikoli tedy city (bolesti, zkušenosti lásky) ani jednotlivé poznatky (pracné názory), nýbrž slovo, ve kterém se obsáhne jednotlivá zkušenost i poznání celku, to je úkol, jemuž dostát by si mělo podle Rilka umělecké dílo nárokovat: „Země nemá jiného východiska, nežli stát se neviditelnou v *nás*, kteří se jednou částí své bytosti podílíme na neviditelnou, máme na něm (alespoň) zdánlivý podíl a kteří smíme během svého pobytu na zemi toto neviditelné vlastnictví zmnožovat – pouze v *nás* se může uskutečnit tato intimní a trvalá proměna viditelného v neviditelné, v to, co již nezávisí na viditelnosti a uchopitelnosti, tak jako se i náš vlastní osud stává zároveň zjevným i neviditelným. Takovou normu existence před nás staví *Elegie*: potvrzují, oslavují toto vědomí [...].“<sup>130</sup>

<sup>129</sup> Rilke, Rainer Maria. *Elegie z Duina*. Přeložil Jiří Grůša. Vyd. tohoto překladu 1. Praha: Mladá fronta, 1999. str. 39. Originální znění *Duineser Elegien, Die neunte Elegie*. In: Rilke R. *Gesammelte Werke: in fünf Bänden*. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Insel-Verlag, 2003. 3 sv., str. 202.

<sup>130</sup> Rilke, Rainer Maria. *Rilkova odpověď polskému překladateli Witoldu Hulewiczovi na otázky týkající se překladu Elegií z Duina*. Dopis přeložila Alena Bláhová. In: Rilke, Rainer Maria. *Elegie z Duina*. Přeložil Jiří Grůša. Vyd. tohoto překladu 1. Praha: Mladá fronta, 1999. str. 59.

### 4.3.3 Znělý prostor

Taktéž v *Elegiích z Duina*, stejně jako v *Sonetech Orfeovi*, se objevuje mýtus o pěvci, který byl roztrhán, a sice konkrétně na konci První elegie<sup>131</sup> v postavě „téměř božského“ Lina.<sup>132</sup> Smrt Lina je v *Elegiích* spojována se vznikem první hudby, která aktem rozervání Lina pronikla celou nehybnou poušť (dürre Erstarrung). Tato první hudba pak změnila prázdnotu v chvění a je tím, co má lidi unášet, utěšovat i jim pomáhat.

Podobně také v *Zápiscích Malta Lauridse Brigga* se objevuje mýtus o bohu, který je spojován s hudbou: „[...] onen napjatý, očekávající svět, nehotový svět před stvořením zvuku. Dovršiteli světa: jako to, co podobno dešti, padajícímu na zemi a vodstva, mírně se snáší, padajíc náhodně, - neviditelněji a plno radosti ze zákona, se pozvedá znovu ze všeho a stoupá a vznáší se a tvoří oblohu: tak se pozdvihlo z tebe stoupání našich srážek a obklopilo svět hudbou. Tvá hudba: kéž by byla směla obestírat svět; nikoli nás. Kéž bychom ti byli postavili kladívkový klavír v Thébách; anděl by tě byl přivedl před osamělý nástroj řadou pustých pohoří, v nichž odpočívají králové, hétery a anachoreti. A vznesl by se vysoko a zmizel pln úzkosti, že začneš. A potom by ses byl úžasně vylil, Proudící, vraceje vesmíru to, co jenom vesmír snese. Beduíni by se pověřivě přehnali v dálce; leč kupci by se vrhali na okraj tvé hudby, jako bys byl bouří. Jen ojedinělí lvi by za noci kroužili kolem tebe, trnouce sami před sebou, ohrožení tvou krví v pohybu. Neboť kdo tě nyní vyloví z uší, které jsou neřestné? Kdo je vyžene z koncertních sálů, ty prodejné, s neplodným sluchem, jenž smilní a nikdy nepočne? Tu zazáří sémě a oni se baví jak děvky a hrají si s ním, anebo, zatímco tu leží v neplodném ukájení, ono padá jak sémě Onanovo mezi ně všechny. Kde by však, Pane, ležel s tvým zvukem někdo panenský, s uchem neposkvřeným: zemřel by blažeností, anebo by v něm uzrálo nekonečno a jeho obtěžkaný mozek by musel prasknout samým rozením.“<sup>133</sup>

Z těchto tří mýtů, které se vyskytují v Rilkových dílech, se ukazuje, že pro něj měla velký význam představa, ve které se staví do souvislosti vznik hudby se zpívajícím bohem (a jeho rozerváním). Tato hudba proniká přírodou jakožto její řád a stává se

<sup>131</sup> Rilke, Rainer Maria. *Elegie z Duina*. Přeložil Jiří Grůša. Vyd. tohoto překladu 1. Praha: Mladá fronta, 1999. str. 10.

<sup>132</sup> K postavě Lina je zajímavé srovnat výrok z Diogena Laertia. Bohužel není jisté, zda z něho Rilke vycházel. Srvn. Diogenés Laertios, *Vitae philosophorum*, proem. I, 4: *Lina pak pokládají za syna Hermova a mýsy Úranie. Složil báseň o zrození světa, běhu Slunce a Luny i o původu živočichů a plodin. Jeho báseň prý začíná takto: „Kdysi byl čas, kdy pospolu byly všechny věci.“* (Zdroj překladu: <http://www.fysis.cz/presokratici/myth/Linos.htm>)

<sup>133</sup> Rilke, Rainer Maria. *Zápisky Malta Lauridse Brigga*. Přeložil Josef Suchý. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1967. str. 56.

aktualizací stvořeného a zároveň se staví vůči lidem jako výzva.

Nabízí se otázka, proč byla pro Rilka tato představa tak důležitá, že se v jistých obměnách objevila hned v několika jeho dílech. Připomeneme-li si nyní znovu Rilkův mýtus o Orfeovi, kde se Orfeův zpěv interpretoval coby řád stvořeného, jehož tón i po Orfeově smrti prodlévá v přírodě, nabízí se, že ono poznání celku spočívá právě v hudbě, kterou je svět po smrti boha prostoupen. Rilkovy výhrady vůči časovému vztahování se ke světu, které vnáší do vnímání rozlišení na subjekt a objekt a které vylučuje vnímání „otevřeného prostoru“, se v jeho mytologii opírají o to, že se člověk právě tím vyděluje ze stvořeného světa. Mýtus, který propojuje řád přírody s hudbou, pak nabízí interpretaci, nahradit časoprostorové vztahování se ke světu, které je spojené s touhou po vědění a snahou ho popsat a tak uchopit, a které tudíž vede k vytváření abstrakcí a tím ovlivňuje jazyk, za vnímáním světa jako znělého prostoru, kde je lineární čas nahrazen cyklickou změnou (ticho-tón), která je odkázaná k věčnému pohybu.

## Závěr

V předloženém výkladu básnické tvorby Rainera Marii Rilka jsme se pokoušeli o rekonstrukci koncepce uměleckého vnímání.

V kapitole o *Básnickově době* bylo zmíněno, že literáti na přelomu 19. a 20. století si kladli otázku po tom, zda jazyk neztratil schopnost vyjadřovat hlubší nebo komplexnější vrstvy zkušenosti a zda literatura nezabředla do plané rétoriky nebo do privátního jazyka trpícího subjektem. Ukázalo se, že tyto otázky jsou motivovány tím, že básníci mají pro umělecké vyjádření shodný materiál s oblastí „běžného“ světa, totiž jazyk. Z toho důvodu se pak jejich tvorba podstatněji dotýká otázek rozdílu mezi uměleckým a běžným prožíváním a vyjádřením.

Tento rozdíl mezi uměleckým a běžným prožíváním a vyjádřením vedl náš text ke zkoumání podstatných rysů uměleckého vnímání. Z motivů objevujících se v tvorbě Rainera Marii Rilka se postupně začalo skládat a propojovat, v čem je umělecké vnímání odlišné.

V podkapitole o *Nových básních* bylo řečeno, že umělecké vnímání se dovolává nestrannosti. Umělec musí nestranně přistupovat k tomu, co ho podnítilo. V umělecké práci musí upustit od hodnotícího pohledu, aby byl schopen uměleckého vyjádření. Ona zásada „nestrannosti“ se zakládá na tom, že kde se strání, volí se subjektivně. Tato subjektivnost však nezasahuje pouze do volby předmětu, jenž se ztvární, nýbrž také do procesu jeho ztvárňování. Se zvyšováním subjektivity na straně umělce se však také zvyšuje onen protiklad, objektivnost na straně světa. Tím by však „jazyk“ umělce upadal do subjektivního jazyka, který není schopen vyjadřovat hlubší nebo komplexnější vrstvy zkušenosti. Rainera Mariu Rilka v kontextu otázky subjektivního jazyka inspirovalo výtvarné umění, neboť v barvách – v tom, že hovoří nejuniverzálnějším jazykem – nacházel inspiraci pro její zodpovězení. Ve svých tzv. Dinggedichte se pokoušel proto o zrušení rozestupu mezi vnímajícím subjektem a popisovaným objektem. Pokoušel se vytvořit „obraz“, který namísto toho, aby našemu chápání prostředkoval svůj význam, má podnítit vnímání předmětu. Jeho cílem v tzv. Dinggedichte tedy není sdělení, tj. vyjádření myšlenek, nýbrž působení na představivost, kde se neočekávaně zpřístupňují nové slovní významy, kdy se udivuje a podněcuje představivost, díky čemuž se střetává zkušenost s poznáním. Rainer Maria Rilke se pokouší básnickým jazykem o vyvedení ze schematického vnímání a namísto toho vyjádřit věc tak, aby se na ní vnímání „zachycovalo“ a propůjčovalo se jí tak věčnosti.

Zmíněnými motivy „střetávání zkušenosti s poznáním“ a „propůjčování věci věčnosti“ se dostáváme k samotnému jádru uměleckého vnímání. V podkapitole o *Sonetech Orfeovi a Elegiích z Duina* byl tematizován rozdíl mezi „běžným“ lidským vnímáním a uměleckým vnímáním. Úskalí „běžného“ lidského vnímání jsou spojována se snahou o poznání,<sup>134</sup> které by chtělo ve všem vidět účel, díky čemuž člověk přistupuje ke světu jako k účelu, veden představou, že se dá dospět k nějakému cíli. Tento účelový přístup ke světu je propletený s lidským časovým rozvrhováním, kdy člověk získává dojem, že lineárně směřuje k cíli. To však ve svém důsledku vede k tomu, že člověk nežije přítomně v ani jedné chvíli. Namísto „běžného“ lidského vnímání se proto přichází s konceptem uměleckého vnímání. Je však třeba mít na paměti, že člověk vždy již má poznání, není možné prostě si zvolit, že se změní v „tabula rasa“, která bude vnímat svět zcela jiným druhem vědomí. Přesto se zde nabízí východisko pro umělecké vnímání, a tím je tvorba. Jako apel se klade, nevztahovat se k věcem prostřednictvím představ abstraktního poznání, tj. prostřednictvím abstraktního jazyka slovo–znak, nýbrž prostřednictvím „čistého“ poznání, které vnímá dění. Svět pro toho, kdo užívá uměleckého vnímání, nemá konečný účel a nemá smysl, a pokud ano, pak právě jen v podobě onoho dění. Umělecký pohled nabízí vnímání světa jako otevřeného prostoru, který se nesnaží uchopit a svázat jeho neurčitost. Přijímá svět jako velkou jednotu, jejíž dva-břehy (Doppelbereich) nerozděluje. Umělecké vnímání si totiž nevybírání a nedělí na kontrasty – hnus x krása, dobro x zlo, neboť tím by se prohřešilo samo proti sobě: nabývalo by pocitu, že něco nalezlo, poznalo. Umělecké vnímání se odvrací od touhy po poznání, namísto toho vnímá věci, díky čemuž má účast na onom velkém celku. V podkapitolách o *Sonetech Orfeovi a Elegiích z Duina* je proto potřeba ono „poznání celku“, chápat nikoli jako poznání, které by bylo schopné celek uchopit a popsat, nýbrž jako vnímání nepoznatelného celku, ve kterém je zahlédnutelný onen věčný pohyb. Ono poznání/vědění je pouze zlomkem v řádu „poznání celku“, které ho nejenže není schopné vyjádřit, nýbrž svojí snahou ho popsat, onen celek rozděluje.

Bylo řečeno, že umělecké vnímání nevidí svět tak, že by měl konečný účel, nýbrž že vnímá otevřený prostor věčného dění. Právě proto však, že je svět očima uměleckého vnímání znělý prostor prostoupený děním, a proto, že člověk jako jednotlivec se vnímá jako pomíjející, neboť není možné (a pro „běžný“ život snad ani žádoucí), aby se definitivně zbavil pozitivního poznání světa, které se pojí s „běžným“ vnímáním, je

---

<sup>134</sup> V kontextu 4. kapitoly zastoupené termínem „vědění“.

zaznamenání onoho dění úkolem umělce. Umělec by měl každou věc, každý okamžik vnímat jako věčný.

Úkolem umělce je vidět věc a milovat věc pro ni samu, a právě takto ji ztvárnit. Nikoli však jako věc, k níž cítí lásku, tj. nikoli jako záznam umělcova vztahu k ní, neboť tím by z ní udělal pouhý prostředek vystavený pomíjivosti, nýbrž jako věc samu, čímž ji učiní věčnou.



## Seznam odborné literatury

- Rilke, Rainer Maria. *Gesammelte Werke: in fünf Bänden*. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Insel; 2003
- Rilke, Rainer Maria. *Elegie a sonety*, přeložil Jiří Gruša a Václav Renč, Praha: BB art, 2002
- Rilke, Rainer Maria. *Elegie z Duina*, přeložil Jiří Gruša; doslov a překlad Rilkova dopisu A. Bláhová, Praha: Mladá fronta, 1999
- Rilke, Rainer Maria. *Sonety Orfeovi = Die Sonette an Orpheus*, přeložil Tomáš Vítek, Praha : Herrmann & synové, 2003
- Rilke, Rainer Maria. *Briefe, Erster Band 1897 bis 1914*, hrsg. Vom Rilke-Archiv in Weimar; in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, Wiesbaden: Insel-Verlag, 1950
- Rilke, Rainer Maria. *Briefe, Zweiter Band 1914 bis 1926*, hrsg. Vom Rilke-Archiv in Weimar; in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, Wiesbaden: Insel-Verlag, 1950
- Rilke, Rainer Maria. *Dopisy o Cézannovi*. 1. vyd. Praha: Arbor vitae, 1998
- Rilke, Rainer Maria. *Lodice času*. Vyd. 1. Praha: Odeon, 1966. 215, [7] s. Světová četba; Sv. 364.
- Rilke, Rainer Maria. *Zápisky Malta Lauridse Brigga*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1967. 196, [ii] s., [viii] l. obr. příl. Kapka. Ilustrovaná řada; sv. 35.
- Rilke, Rainer Maria. *Rilkova odpověď polskému překladateli Witoldu Hulewiczovi na otázky týkající se překladu Elegií z Duina*. in: *Elegie z Duina*. Vyd. tohoto překladu 1. Praha: Mladá fronta, 1999
- Rilke, Rainer Maria a Andreas-Salomé, Lou. *Korespondence*. Vyd. 1. Praha: Aula, 1996
- Andreas-Salomé, Lou. *Rainer Maria Rilke*. Praha: Torst, 1994
- Bible: Písmo svaté Starého a Nového zákona* (včetně deuterokanonických knih) / český ekumenický překlad. Praha: Česká biblická společnost, 2001
- Blanchot M. *Literární prostor*. Praha: Herrmann & synové; 1999
- Destro, Alberto. *Jazykový problém u pozdního Rilka*. In: Bláhová A. *Rainer Maria Rilke: evropský básník z Prahy: sborník z mezinárodní konference*. 1. vyd. tohoto soub. Jinočany: H & H; 1996
- Ejchenbaum, Boris. *Jak je udělán Gogolův plášť a jiné studie*. Vyd. 1. Praha: Triáda, 2012
- Fuchs, Britta A. *Poetologie elegischen Sprechens, Das lyrische Ich und der Engel in*

- Rilkes *"Duineser Elegien"*, Würzburg: Königshausen und Neumann, 2009
- Fülleborn, U. und Engel, M. *Rilkes "Duineser Elegien"*, Bd. 1, Selbstzeugnisse, Frankfurt am Main: Suhrkamp-Taschenbuch, 1980
- Goldsmith, Ulrich K., Schneider, T. *Rainer Maria Rilke: a verse concordance to his complete lyrical poetry*, Leeds: Maney, 1980
- Görner, Rüdiger. *Rainer Maria Rilke*, Darmstadt: Wiss. Buchges., 1987
- Heller, Erich. *Nirgends wird Welt sein als innen: Versuche über Rilke*, Frankfurt am Main: Suhrkamp-Taschenbuch, 1975
- Hofmannstahl, Hugo. *Dopis lorda Chandose*. Str. 91, in: Hofmannsthal H. *Lucidor*. Vyd. 1. Praha: Odeon; 1981
- Jakobson R. *Dialogy*. Vyd. 1. Praha: Český spisovatel; 1993
- Jakobson R, Glanc T. *Formalistická škola a dnešní literární věda ruská: Brno 1935*. Vyd. 1. Praha: Academia; 2005
- Jakobson, Roman. *Lingvistická poetika: (výber z diela)*. 1. vyd. Bratislava: Tatran, 1991
- Jakubinskij, L. *O zvucích básnického jazyka (O zvukach stichotvornogo jazyka)*, Sborniki po teorii poetičeskogo jazyka, č. I, Peterburg 1916
- Kippenberg, Katharina. *Rainer Maria Rilkes Duineser Elegien und Sonette an Orpheus*, Frankfurt am Main: Insel-Verlag, 1946
- Kippenberg, Katharina. *Rainer Maria Rilke: ein Beitrag*, Leipzig: Insel-Verlag, 1948
- Krämer, Thomas. *Rilkes "Sonette an Orpheus": erster Teil; ein Interpretationsgang*, Würzburg: Königshausen und Neumann, 1999
- Krumme, Peter. *"Eines Augenblickes Zeichnung": zur Temporalität des Bewußtseins in Rilkes Duineser Elegien*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 1988
- Laertios, D, Marcovich M. *Vitae philosophorum*. Berlin: Walter de Gruyter; 2008
- Leisi, Ernst. *Rilkes Sonette an Orpheus: Interpretation, Kommentar, Glossar*, Tübingen: Narr, 1987
- Leppmann, Wolfgang. *Rilke: sein Leben, seine Welt, sein Werk*, Bern: Scherz, 1981
- Mitchell, Stephen. *Ahead of All Parting: The Selected Poetry and Prose of Rainer Maria Rilke, (English & German Edition)*, Modern Library, 1995
- Mühl, Klaus. *"Verwandlung" im Werk Rilkes: Studien zur inneren Genese der Duineser Elegien*, Nürnberg: Carl, 1981
- Mukařovský, Jan. *Estetické přednášky I: estetické studie z moderní české lyriky, sociologie básnictví*. Vyd. 1. Praha: Ústav pro českou literaturu, 2010
- Novák, Aleš. *Úzkostný básník R. M. Rilke*, in: Rilke, Rainer Maria. *A já v plamenech:*

- (výbor z básní). Vyd. 1. Praha: Togga, 2010
- Proust M. *Eseje: zamyšlení nad Sainte-Beuvem*. 2. opr. vyd., 1. vyd. ve Votobii. Olomouc: Votobia; 1996
- Rider, Jacques Le. *Rilke a Cézanne: Barva učitelkou poezie*. In: Bláhová A. *Rainer Maria Rilke: evropský básník z Prahy: sborník z mezinárodní konference*. 1. vyd. tohoto soub. Jinočany: H & H; 1996
- Staiger, Emil a Vajchr, Marek, ed. *Poetika, interpretace, styl: výbor*. Vyd. 1. Praha: Triáda, 2008
- Stahl, August. *Rilke-Kommentar zum lyrischen Werk*, München: Winkler Verlag, 1978
- Steiner, Jacob. *Rilkes Duineser Elegien*, Bern, München: Francke, 1962
- Subramanian, B. *Engel und Mensch, Studien zu Rilkes Duineser Elegien*, Bern: Lang, 1986
- Šklovskij, Viktor. *Teorie prózy*. Praha: Akropolis; 2003
- Tomaševskij, B. *Teorie literatury*. 1. vyd. Praha: Lidové nakladatelství; 1970
- Wilhelm Worringer. *Abstraction et Einfühlung*. Paris, 1986